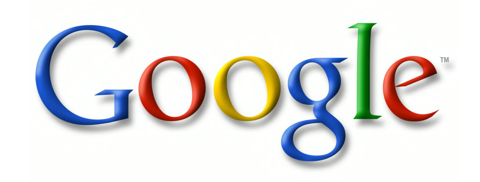
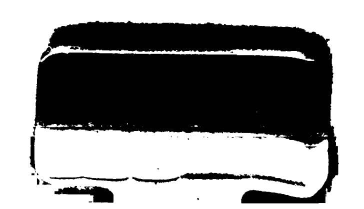

Google





POÈTES ET MÉLODES

ÉTUDE SUR LES ORIGINES

DU

RYTHME TONIQUE

DANS L'HYMNOGRAPHIE DE L'ÉGLISE GRECQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR LE P. EDMOND BOUVY

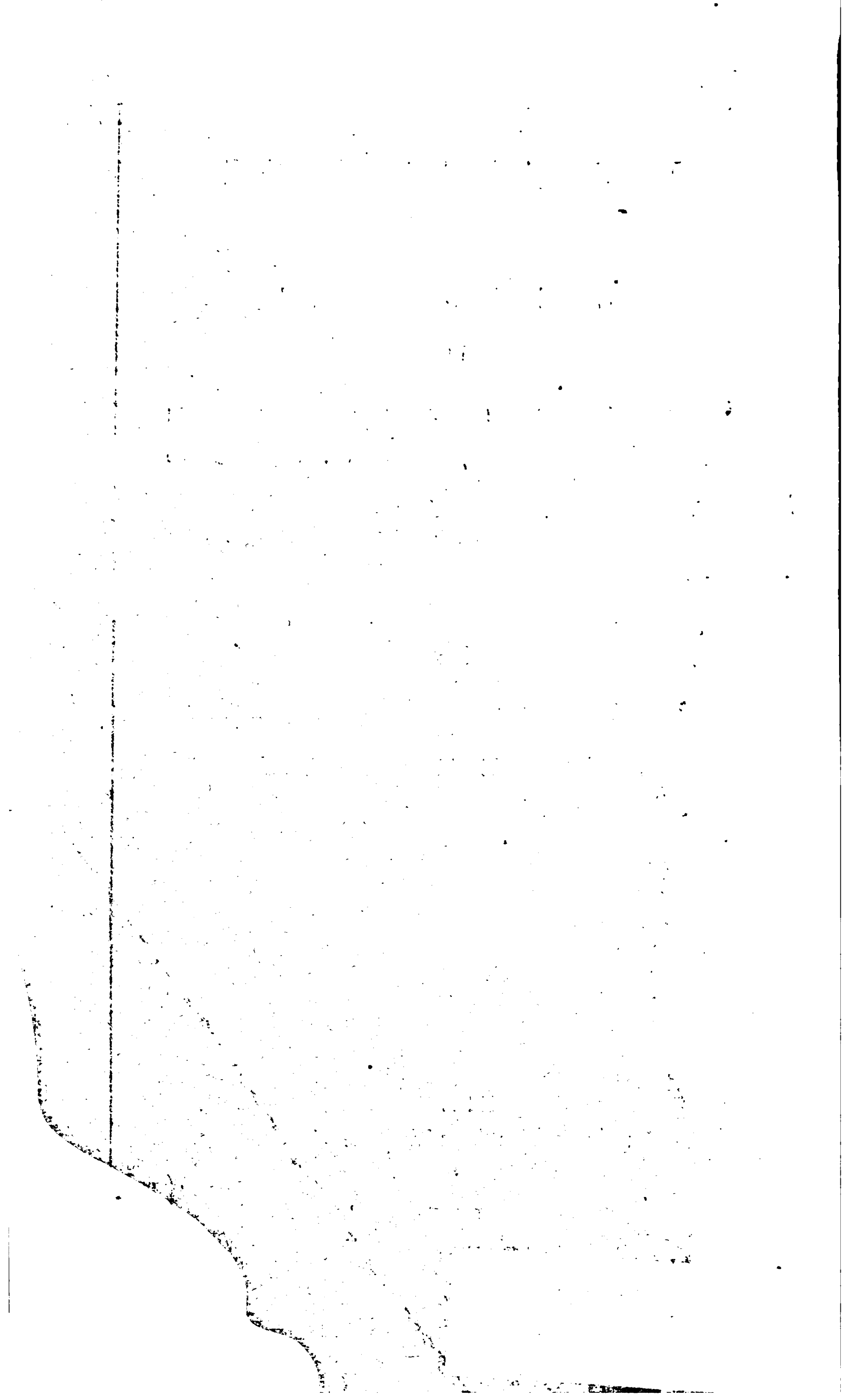
des Augustins de l'Assomption

†

NIMES

MAISON DE L'ASSOMPTION

1886



POÈTES ET MÉLODES

ÉTUDE SUR LES ORIGINES

DU

RYTHME TONIQUE

DANS L'HYMNOGRAPHIE DE L'ÉGLISE GRECQUE

POÈTES ET MÉLODES

ÉTUDE SUR LES ORIGINES

DU

RYTHME TONIQUE

DANS L'HYMNOGRAPHIE DE L'ÉGLISE GRECQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR LE P. EDMOND BOUVY

des Augustins de l'Assomption

†

NIMES

IMPRIMERIE LAFARE FRÈRES

1, square de la Couronne, 1

—

1886

A

LA GRANDE ET SAINTE MÉMOIRE

DE NOTRE PÈRE

EMMANUEL D'ALZON

PRÉFACE

L'Église grecque a eu deux poésies : la première est la seule connue. Des critiques bienveillants ont réservé à Synésius, à S. Grégoire de Nazianze, à quelques autres, une petite place, bien humble, dans l'histoire littéraire. Ces poètes étaient des Alexandrins, des imitateurs de la poésie antique : on leur faisait grâce, par honneur pour leurs maîtres, par considération pour leurs rythmes. Mais au sixième siècle, le christianisme ayant achevé la conquête du monde, une nouvelle littérature s'éleva. La décadence de la langue, la disparition des grands docteurs de l'époque précédente, la brusque clôture de l'école d'Athènes, la transformation de l'empire Romain en empire de Byzance, une foule de causes historiques, philologiques et religieuses ont jeté le

discrédit sur ce moyen-âge oriental. Je ne plaiderai pas ici la réhabilitation des Byzantins, ni de leurs hommes politiques, ni de leurs hommes de lettres; je veux seulement attirer l'attention sur leur poésie religieuse, poésie oubliée, méconnue, enfouie dans les recueils liturgiques, comme dans des tombeaux.

Cette hymnographie n'est plus à aucun titre une imitation du lyrisme profane; elle est toute Chrétienne, dans le fond et dans la forme. Inspirée par la foi, dirigée par les évêques et les conciles, elle ne chante que dans les temples, et les rythmes qu'elle observe ne sont plus les mètres de l'ancienne prosodie, mais des rythmes nouveaux qu'elle a créés elle-même et adaptés à son usage, et où domine l'élément tonique, alors triomphant dans la langue populaire.

Ainsi les causes de la poésie hymnographique sont de deux ordres différents : les unes sont du ressort de la philologie, les autres appartiennent à l'histoire. Que la prosodie fût en pleine décadence, que la quantité eût cessé d'être sensible à l'oreille byzantine; c'étaient là des raisons pour ne plus écrire en vers, à la manière d'Homère et d'Euripide. Que l'accent tonique ait profité de l'effacement des anciens rythmes pour prendre dans la langue

et même dans la poésie, un rôle prépondérant, ce fait explique assez bien la naissance des vers politiques de Tzetzès, de Nicétas Eugénianus, de Théodore Prodrome. Mais pour expliquer les Mélodes, la richesse et la fécondité de leur lyrisme, il faut montrer que l'Église les réclamait, que le monde avait besoin d'eux, que plusieurs siècles avaient préparé leur avènement, qu'ils ne chantaient pas en métaphore comme Synésius et tant d'autres poètes solitaires, mais qu'ils chantaient en réalité, comme les Aèdes d'autrefois, comme les interprètes officiels et sacrés de l'Orient chrétien. Il était donc nécessaire de faire ressortir le caractère liturgique et sacerdotal de leur mission, qui leur permettait de créer à la fois de toutes pièces une rythmique et une poésie.

A ces réflexions générales, dont chacun peut apprécier la valeur, se joignait un sentiment tout intime et personnel à l'auteur, une sorte de culte qui se portait naturellement sur les Mélodes eux-mêmes plutôt que sur leurs rythmes. Sans doute, je trouvais quelque charme à suivre, de siècle en siècle, la marche progressive de l'accent, à me faire, pour ainsi dire, le chroniqueur de ce conquérant nouveau, à étudier enfin la législation qu'il donna à la poésie pour prouver sa victoire. Mais quel que

fût l'intérêt de cette étude philologique, les Mélodes exerçaient une attraction plus puissante encore : c'étaient, pour la plupart, des Saints, moines, pontifes ou martyrs. A tout instant, en voyant passer ces nobles figures, le métricien s'oubliait pour devenir hagiographe, il méditait de restituer la gloire à ces Poètes inconnus, il lisait et relisait leurs cantiques, pour la seule joie de prier avec eux.

Le plan de cet ouvrage est simple ; j'ai voulu montrer, dans l'*Introduction*, que l'ancienne prosodie embarrassait la pensée chrétienne, comme un vêtement mal ajusté. J'ai expliqué pourquoi le poète même de Nazianze, malgré les privilèges de son beau génie, n'avait laissé aucune trace dans l'hymnographie officielle de l'Église, et pourquoi, après ce quatrième siècle, appelé l'âge d'or de notre littérature, les basiliques orientales ne retentissaient encore que du chant des Psaumes, des Cantiques de l'Écriture et de quelques prières en prose.

L'ouvrage est partagé en *huit chapitres* d'étendue fort inégale : il y a là des défauts de proportion, qu'il n'est plus temps de réparer, mais que je veux au moins reconnaître. Les cinq premiers chapitres traitent des anciens rythmes, de l'accent tonique

et de son influence croissante sur la poésie jusqu'au siècle d'Héraclius. Le chapitre sixième nous ramène sur le terrain de la prose : c'est le vrai terrain de l'hymnographie primitive. L'éloquence attique avait déjà son harmonie, ses finales favorites ; l'éloquence romaine, l'éloquence asiatique rendirent plus sensibles encore ces rythmes discrets de la prose oratoire. Peu-à-peu s'introduisit l'habitude d'une certaine rime tonique entre les incises des périodes. C'est ce que Himérios, S. Sophrone, Photius appellent *la syntonie*. En même temps que Sophrone emploie la prose syntonique dans ses discours, ses panégyriques, ses homélies, Sergius, son adversaire, dans un cantique admirable, nous révèle que l'hymnographie elle-même est arrivée à sa perfection, qu'elle a déjà ses rythmes constitués, ses règles établies et la série de ses chefs-d'œuvre inaugurée.

C'est dans le chapitre septième que l'on trouvera surtout developpées les origines historiques de la poésie des Mélodes. J'ai raconté quelques épisodes de cette révolution liturgique. L'apparition des *tropaires* en Orient, des *tropes* et des *mystères* dans l'Église latine, les controverses qui surgirent de toutes parts à propos de l'hymnographie naissante, la prière de tradition s'ajoutant à la psalmodie

scripturaire, les inquiétudes des ascètes du désert en voyant ces innovations pénétrer dans le culte public, la musique introduite dans les temples, les *idiomèles*, et tout le riche épanouissement de la Poésie sacrée.

Le dernier chapitre traite longuement de l'*hirmus* et de la nouvelle prosodie, c'est-à-dire de toutes les questions qui ont rapport à la rythmique générale des Mélodes.

Considéré comme un fragment d'histoire et de critique littéraire, ce livre peut se résumer ainsi : la prosodie classique n'avait pas réussi à donner au Christianisme, en Orient, une poésie lyrique. Cette poésie était pourtant nécessaire à l'Église et aux peuples. Les Mélodes adoptèrent *le rythme tonique* et remplirent cette mission providentielle.

Comme étude de métrique byzantine, cette thèse développe un certain nombre de propositions que j'ai réunies, à la fin du volume, sous une forme technique. Là, se trouve condensée toute la doctrine philologique de l'ouvrage; il serait même utile de ne commencer l'examen de certains chapitres qu'après la lecture attentive de ces *conclusions*.

J'ai dédié mon travail à la Mémoire vénérée du P. Emmanuel d'ALZON. Cette dédicace s'imposait à

mon amour filial, et de si petits présents ne se font qu'en famille. Si j'avais pu choisir parmi les vivants, et rendre mon livre plus digne d'un si haut patronage, j'aurais offert ce tribut de mon admiration à Son Eminence le cardinal Pitra, Prince de la sainte Église et prince de la science catholique. Ses écrits m'ont ouvert la voie, ses lettres m'ont encouragé. Ma seule ambition fut toujours d'être reconnu par lui, comme son disciple. J'ai cité ou traduit quelquefois des pages entières de sa main ; car on ne risque rien d'emprunter à de tels maîtres : ils sont trop riches pour se plaindre, et n'en déplaise à la Bruyère, j'accepte volontiers que mes citations fassent lire mon ouvrage.

C'est M. Louis Havet, professeur au Collège de France, qui a bien voulu se charger de l'examen de mon manuscrit. Sa bienveillance ne s'est pas laissé rebuter par cette pénible et maussade lecture. On trouvera plusieurs fois, dans mon texte et dans les notes relatives à la métrique (particulièrement pages 121, 126, 134), des traces de son ingénieuse érudition. J'ai comblé, dans toute la mesure de mes forces, les *desiderata* qu'il me signalait, et cédé le plus souvent à ses conseils pour les points douteux. Actuellement, je ne vois plus guère en litige

que cette question délicate : l'accent des Mélodes est-il devenu quantitatif et intensif, ou bien a-t-il conservé dans les rythmes sa nature purement tonique? La solution de cette difficulté ne m'appartient pas; la reconnaissance seule me regarde et m'oblige, et je prie M. Louis Havet d'en agréer ici le témoignage public et respectueux.

Le 4 février 1886, en la fête de S. Isidore de Péluse.

BIBLIOGRAPHIE

DE LA LITURGIE GRECQUE

Les éditions des *Livres liturgiques* de l'Église grecque, peu répandues en Occident, sont pourtant assez nombreuses ; il importe donc d'indiquer quelles sont celles dont je me suis servi :

Éditions de Venise : Μηναῖα, neuvième édition de Barth. de Cutlumusi, 1880. — Ὀκτώηχος, 1882. — Τριῴδιον, 1869. — Πεντηκοστάριον, 1869. — Ὡρολόγιον, 1870. — Εὐχολόγιον, 1851. — Εἱρμολόγιον, 1839.

Éditions de la Propagande romaine : Ψαλτήριον, 1873. — Εὐχολόγιον, 1873. — Ὡρολόγιον, 1876. — Τριῴδιον, 1879. — Πεντηκοστάριον, 1880.

Éditions anciennes : Μηναῖα des Pinelli, 12 volumes de diverses dates, au commencement du XVIIe siècle. — Εὐχολόγιον de Goar, 1647.

Πανθέκτη ἱερά, 2e édition d'Athènes, 1860 ; ce recueil, en 5 volumes, n'a éte cité que pour le livre intitulé : Παρακλητική, dont je n'avais pu me procurer d'autre édition.

Le Cardinal. J.-B. Pitra : 1° **Hymnographie de l'Église grecque**. *Dissertation accompagnée des offices du* XVI *Février, des* XXIX *et* XXX *Juin, en l'honneur de S. Pierre et des Apôtres.* In-4°, 88-CLX pages, Rome, 1867.
2° **Analecta sacra spicilegio Solesmensi parata.** T. I, XCIV-708 pag., Parisiis, 1876.

W. Christ et M. Paranikas : **Anthologia Græca carminum Christianorum.** In-8°, CXLIV-268 pag. Lipsiæ, 1871.

Henry Stevenson : **Du Rythme dans l'Hymnographie de l'Église grecque.** Extrait de la *Revue des Questions historiques*. In-8°, 64 pag. Paris, 1876.

INTRODUCTION

LES POÈTES DES PREMIERS SIÈCLES

I

DE L'INFLUENCE DE LA POÉSIE HÉBRAÏQUE SUR LA POÉSIE CHRÉTIENNE

Le Christianisme naissant n'avait pas à se créer une poésie : les Psaumes, les hymnes de l'ancienne Synagogue devenaient son propre bien, et si lui-même apportait au monde, par sa doctrine et sa morale, des inspirations nouvelles, s'il inaugurait le *Nouveau Cantique* dont parlent les deux Testaments, la voix de ses poètes devait s'unir sans discordance à celle des prophètes d'Israël. Ainsi les chants du passé s'imposaient d'eux-mêmes comme la règle vivante, le *canon* inspiré des chants de l'avenir.

Les premiers chrétiens le comprirent ainsi. Le martyr, la vierge de l'âge apostolique portaient un cœur débordant d'affections saintes, de dé-

vouements héroïques ; comment la poésie ne serait-elle pas venue chanter sur leurs lèvres l'hymne de la prière et du sacrifice ? Elle chantait en effet ; son accent même était purement chrétien, mais ses paroles étaient les paroles de David. Si les Psaumes répondaient à toutes les situations de l'âme (1), pourquoi aurait-on préféré une expression humaine à celle qu'on savait venir du Ciel ? On avait là un interprète divin, on joignait au sens littéral des sens mystérieux et, grâce à ces significations profondes que suggérait la loi des figures et des symboles, ce n'était plus le Psalmiste, c'était le chrétien ou le Christ lui-même qui priait, qui vivait dans le livre prophétique.

L'usage habituel et la méditation constante des Écritures exercèrent sur la poésie chrétienne une double influence. Premièrement elle ne se trouva pas pressée de produire, elle éprouvait ce sentiment de calme, d'apaisement intérieur qui résulte de la pleine possession d'un grand héritage. Elle pouvait jouir de ces richesses déjà tant de fois séculaires, sans se mettre en peine de les augmenter encore. Ou plutôt elle leur donnait un éclat de plus en plus vif par les mystères sublimes qu'elle y découvrait tous les jours. Par l'Église, la poésie d'Israël faisait la conquête du monde, et devenait plus populaire en Orient, plus puissante à Rome que les muses nationales d'Homère et de Virgile. Et de

(1) S. Athanase développe cette pensée dans son Épître à Marcellin, *sur l'interprétation des Psaumes* (Patr. Gr. T. XXVII, p. 9-46) et Bossuet la reprend à son tour dans le chap. VIII de sa dissertation *de Psalmis.* (Œuvres compl., éd. Vivès, T. I, p. 58-62.)

fait, en se plaçant seulement au point de vue esthétique, il n'est rien de plus beau et de plus grand que ces prières éternelles, parties du Sinaï et répétées à toute heure par toutes les générations, au fond des catacombes, au milieu des déserts et sous les voûtes des basiliques. Une seule chose est plus douce que l'écho de cette psalmodie lointaine, c'est le plaisir de mêler sa voix au concert. Sans insister davantage sur ce caractère de perpétuité et d'universalité qui n'appartient qu'à la poésie liturgique, nous pouvons constater que l'Église, tout entière au travail que lui avait imposé son fondateur, ne cherchait pas à susciter des poètes, et se résignait volontiers à vivre sur sa poésie d'adoption.

Cependant cette période ne pouvait être de longue durée. La littérature biblique, après avoir retardé, pour ainsi dire, par sa fécondité interne et sa merveilleuse expansion, l'éclosion de la poésie chrétienne, devait exercer sur elle une autre influence, positive cette fois et permanente, lui communiquer son esprit et quelque chose même de ses formes techniques. Or la poésie hébraïque est essentiellement religieuse et transcendante dans son objet, dans ses procédés, dans son exécution. Elle chante Dieu, toujours Dieu. Dieu est à la fois l'inspirateur et le héros du poète, car Dieu veut sa gloire et *il ne la donne point à un autre.* On parlait sans doute avec vénération de ces patriarches, de ces rois voyageurs, dont les noms remplissaient l'Orient, mais ces noms n'évoquaient de glorieux souvenirs que parce que Dieu s'était

appelé lui-même *le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob*. Dans les combats, Jéhovah est le premier guerrier, il est *la bannière de victoire* comme l'appelle Moïse ; et les récits des batailles et les hymnes de triomphe sont conservés dans *le livre des guerres de Jéhovah*. Si la terre s'est émue, si elle a tremblé, si les montagnes ont vacillé sur leurs bases, si elles ont frémi, c'est devant la colère de Jéhovah. Si notre âme est immortelle, c'est *qu'un rayon de la face du Seigneur l'illumine*, c'est que l'Éternel *ne veut pas l'abandonner à l'empire des ombres* (1).

Pour les Hébreux, comme pour les Grecs, la nature est vivante et réclame de vivantes descriptions ; mais les Grecs avaient éparpillé les sources de la vie, leurs dieux remplissaient tout de leur présence idéale et de leur anthropomorphisme. On les rencontrait à chaque pas, libres, indépendants les uns des autres, exigeant leur tribut d'hommages avec un égoïsme jaloux et des droits presque égaux ; le poète seul était leur maître d'une certaine manière, partageant ses éloges et formant les légendes.

Au contraire, le dogme de la création, principe de la religion des Hébreux, avait fortement centralisé la vie. Dieu seul était. Il se nommait lui même *Celui qui est* , *le Dieu vivant*. Son esprit animait l'univers et remplissait toutes choses sans se mêler à rien. Ses attributs se per-

(1) Sur le caractère strictement religieux de la poésie hébraïque on peut consulter l'article de M. Schegg dans le *Kirchenlexicon* de Fribourg. — 1re édit. trad. Goschler. T. XVIII, p. 410.

sonnifiaient pour l'action, sans compromettre son unité. Son cœur pouvait renfermer à la fois l'immuable sérénité de sa béatitude et les orages terribles qui annonçaient ses vengeances. Rien n'égale la hardiesse d'expression du poète hébreu lorsqu'il s'agit de dépeindre ces fureurs divines; mais là s'arrête son audace, il n'invente point de fables, tout au plus fait-il appel de temps en temps aux souvenirs historiques. Son lyrisme est tout en prière, il contemple, il adore, il rend grâce, il est *tout à Jéhovah.*

Aussi c'est Jéhovah qui l'inspire, non point en métaphore, mais dans le sens rigoureux du mot. Le poète s'efface, il s'oublie, il se renonce, il n'est plus qu'une voix, il ne fait que prêter ses lèvres. C'est Jéhovah qui parle, qui se révèle lui-même, qui déploie la majesté de ses oracles, et *les paroles de Jéhovah sont chastes.* Même dans *le Cantique des cantiques*, où l'amour oriental est dépeint avec de si vives couleurs, les imaginations encore saines ne sont point surexcitées, les sens restent calmes, on n'oublie pas que *le bien Aimé se plaît parmi les lis*, et l'on devine sous ce tableau, d'apparence si réaliste, des symboles augustes, de saints et pudiques mystères (1).

(1) S. Lowth (*de sacra poesi Hebraeorum. Prael. Acad.*— Oxonii, 1753, p. 295) adopte sur l'économie du *Cantique des cantiques*, l'opinion de Bossuet, qu'il appelle *vir clarissimus admirabili ingenio summaque doctrina prœditus.* Les auteurs anglais protestants ont été peu prodigues de tels compliments pour nos grands évêques du XVII[e] siècle. — On a remarqué quelques ressemblances de mots entre plusieurs versets du Cantique hébreu

Ce que nous venons de dire s'applique surtout à la poésie lyrique, aux psaumes, aux hymnes guerriers, et à cet incomparable livre de Job, tant loué par Herder. La poésie des prophètes se distingue facilement de la poésie lyrique. Celle-ci est d'une inspiration plus tranquille, plus régulière, et se rapprocherait davantage de l'art grec. Celle-là se précipite par d'impétueuses saillies, elle brise toute forme artistique et la langue elle-même. Les prophètes ressemblent à ces soldats de Gédéon qui brisaient leurs vases pour faire resplendir leurs flambeaux. C'est qu'alors l'inspiration descend plus puissante, plus irrésistible, et ne laisse en quelque sorte à l'homme que l'usage de la voix pour répéter ce qu'il entend. Ou bien *il lit comme dans un livre ouvert* ; encore l'Ange du Seigneur a-t-il purifié ses lèvres avec un charbon ardent, pour que le bruit même de sa parole soit sacré. Aussi la prophétie ne s'imite pas, ne se traduit pas, elle reste vivante après tant de siècles, mais seulement dans son texte primitif, comme la lave qui semble couler encore sur le flanc des volcans, alors qu'elle est plus dure que la pierre.

Les Hébreux ont eu aussi une poésie gnomique ou morale, que l'on a pu comparer assez justement aux sentences de Phocylide et aux prudents conseils de Théognis. Les maximes des sages sont de tous les temps, et l'expérience des siècles

et certains vers de Théocrite, soit dans *l'Epithalame d'Hélène* soit dans *le Bouclier* et dans *l'Amant malheureux* (Bossuet *Praef. in Cant. Cant.* l. c. p. 574 ; Lowth. l. c. p. 298). Mais combien la mise en scène est différente !

date déjà de bien loin. Le monde qui était vieux du temps de Salomon peut méconnaître ou renier son histoire, il ne l'efface jamais. Il en est de même des antiques proverbes : on les oublie souvent, on les pratique très peu, mais ils n'en restent pas moins comme le résumé écrit à l'avance de toute vie humaine. La poésie hébraïque a donné à ces instructions morales une forme concise et pénétrante, elle est entrée profondément dans l'analyse du cœur humain, elle a signalé tous les dangers de la vie ; elle a fait plus, et, montant au dessus de l'homme, elle a montré la Sagesse éternelle, *se jouant dans l'univers;* elle a chanté le Verbe dont Platon n'a fait que balbutier le nom.

Comme nous venons de le dire, en mettant à part la littérature prophétique dont l'essence échappe à l'analyse, on peut établir quelques relations entre la poésie des Hébreux et celle des Grecs. Partout le lyrisme est religieux, bien qu'il le soit plus ou moins ; et la poésie gnomique repose sur des vérités d'expérience qui sont l'héritage de tous les peuples; mais la ressemblance de la poésie hébraïque et de la poésie grecque ne va pas au delà de cette communauté d'origine. Ce sont deux arbres de natures fort différentes, mais qui plongent leurs racines dans le même sol. L'un est tout en branches, luxuriant de verdure et de fleurs ; ce qui frappe, c'est sa beauté. L'autre, hardi, majestueux, élève sa cime dans les nues ; ce qui étonne, c'est sa grandeur.

Toute poésie demande une double expression : la langue et le rythme. C'est ici surtout que se multiplient les contrastes. La langue hébraïque et la

langue grecque représentent les deux extrêmes, sinon du langage humain, au moins du langage littéraire. Nous l'avons dit ailleurs (1) après Herder : lorsque Eliu se sentait *rempli de paroles*, lorsque *la respiration oppressait sa poitrine*, quand *il sentait quelque chose fermenter en lui même, semblable au vin nouveau qui fait éclater l'outre où on vient de l'enfermer*, quand *il voulait parler pour se donner de l'air*, ce n'était point une vocalisation harmonieuse, une période à grande et large structure qui sortait de ses lèvres ; c'était une suite de mots courts, expressifs, remplis de consonnes fortes, presque sans lien de syntaxe et tombant comme une grêle de traits sur l'interlocuteur.

Où sont les brillantes épithètes, les mots à nuances délicates, les cadences habilement ménagées des dialectes helléniques ? Les adjectifs, si toutefois l'hébreu a de véritables adjectifs, se présentent comme attributs, comme participes, jamais comme épithètes. En hébreu, presque toutes les propositions semblent d'égale valeur ; on reconnaît leur dépendance mutuelle plutôt par les insistances du parallélisme sur les principales que par la construction intime des incidentes.

L'hébreu ne voit pas l'objet à l'état de repos, tout est en action, tout est en mouvement, et cette action se précipite, et ce mouvement est rapide comme la pensée. Le verbe n'a point de présent : le passé et l'avenir, tout est là, et ajoutez une

(1) *Le rythme syllabique des mélodes appliqué à la Poésie sacrée*, dans *les Lettres Chrétiennes*, t. II, p. 121.

lettre, un signe, un accent, tout est changé : le passé est encore à naître, et l'avenir a déjà disparu. La seule possession du temps présent donne à la langue grecque une allure plus calme, plus reposée. Le poète pourra fixer son objet, l'immobiliser un instant devant lui, le décrire dans ses détails et sous toutes ses faces, en marquer tous les reliefs. Il a le loisir de le contempler à son aise et de le montrer aux autres. Si c'est une lumière, on compte tous ses reflets ; si c'est un son, tous ses échos. En hébreu, il n'y a rien de ces effacements, de ces demi jours, de ces notes harmoniques. Nulle part, ailleurs, le soleil n'est plus majestueux, l'orage plus terrible : mais nulle part ailleurs, orage et soleil ne vont aussi vite, entraînant avec eux le poète, sa parole, ses rythmes, ses chants et les imaginations de ceux qui l'écoutent.

Quel était le rythme de la poésie hébraïque ? Question souvent posée, aujourd'hui à peine résolue. Sans rentrer dans une discussion qui exigerait des développements considérables, résumons quelques points importants.

Comme la pensée du poète hébreu est tout d'un jet et forme un tout indivisible, c'est la pensée même qui lui sert d'unité rythmique, et, comme d'autre part l'absence de particules et la nature même de la syntaxe resserrent les propositions dans des limites trop étroites, la pensée se replie parallèlement à elle-même. Elle semble se briser, alors qu'elle se développe. On n'aperçoit aucune forme conjonctive, aucune soudure apparente. Mais ces membres parallèles sont unis entre eux par un lien invisible : le

principe qui les anime et les rattache l'un à l'autre est la pensée qui résulte de leur ensemble. Le rythme fondamental est ainsi constitué : la proposition, qui dans les langues analytiques serait appelée principale, joue le rôle de la *thésis*, ou temps fort ; les propositions secondaires, que nous nommerions incidentes, forment l'*arsis*, ou temps faible. Ce qui fait la variété du parallélisme, ce n'est point l'inégalité de ses membres, mais bien leur nombre, la mobilité de la *thésis* qui peut occuper toutes les places, enfin le caractère synonymique, synthétique ou antithétique de l'*arsis*.

Dans le système rythmique de M. Bickell (1), le parallélisme, après avoir gouverné et assoupli la pensée, cesse d'être métaphysique pour étendre ses chaînes puissantes sur toute la structure matérielle des cantiques ; les accents répondent aux accents, les syllabes aux syllabes, les versets aux versets. Les moindres détails du rythme, tels qu'on les a rencontrés dans une strophe, se retrouvent dans la strophe parallèle à la même place et dans le même ordre. Malheureusement, le vocalisme hébreu nous offre trop d'éléments d'indétermination pour obtenir jamais en cette matière des démonstrations

(1) G. Bickell : *Metrices Biblicae regulae exemplis illustratae*, Œniponte, 1879.—*Carmina veteris Testamenti metrice,* Œniponte, 1882. Plusieurs articles dans *Zeitschrift für Kathol. Théologie* III[e] et IV[e] année et *Zeitschrift d. Deutsch. Morgenl. Gesellschaft.* Vol. XXXIII, XXXIV, XXXV. — L'article de M. D. de Günzburg dans la *Revue critique*, 24 mai 1880, ainsi que sa brochure : *M Bickell et la métrique hébraïque, réponse au R. P. Bouvy.* Paris 1881, sont utiles à consulter. Voir enfin nos articles dans *les Lettres Chrétiennes*, 1880, III et IV; 1881, V et IX.

rigoureuses. Du reste, si ces démonstrations étaient possibles, ce ne serait point ici leur place. Il nous suffit de dire que les rythmes des Hébreux différaient des rythmes classiques, non seulement par leurs formes réalisées, mais encore par leurs principes essentiels, et par le génie même de la langue qui les mettait en usage.

Aussi lorsque la poésie biblique fut habillée à la grecque, d'abord par les Septante, ensuite par une nuée de traducteurs juifs ou chrétiens, elle n'eut jamais sous ce vêtement nouveau que l'aspect d'une étrangère. David avait bien raison de rendre à Saül tout l'attirail de guerre qui appesantissait ses pas. Il fallait au berger de Bethléem ses armes ordinaires : le bâton et la fronde des montagnes. De même la poésie sacrée n'est vraiment elle-même que dans sa langue natale. Mais s'il lui faut, à la noble Vierge, pour se faire recevoir dans le monde grec ou latin, une robe grecque ou romaine, de grâce, que cette tunique soit simple et sans ornements. Surtout n'allons pas la couvrir de ces bijoux éclatants qu'on appelle les épithètes homériques, et sous prétexte de lui faire un plus riche collier, ne la mettons pas au carcan dans des spondées et des dactyles. Hélas ! cet accoutrement fut essayé jadis par Apollinaire et par d'autres. L'Église ne condamna pas ces tentatives, mais elle n'approuva pas non plus, et dans l'immense collection des livres liturgiques, où la poésie sacrée se montre à chaque page, nous ne la rencontrons jamais avec ce costume pompeux, mais toujours sous le simple vêtement d'une traduction littérale.

S'il était difficile de faire accepter à la poésie sacrée les rythmes des grecs, il ne l'était pas moins de lui rendre en grec son rythme hébraïque. D'abord ces rythmes étaient peu connus, l'Hébreu n'était plus une langue parlée, les révolutions qui désolaient la terre d'Israël depuis plusieurs siècles avaient interrompu les traditions du temple. Et d'autre part, en admettant même qu'un hébraïsant de génie eût pu restaurer, dès les premiers siècles chrétiens, l'édifice que l'érudition moderne ne parvient pas à reconstruire, ce n'était pas même la moitié de l'œuvre. On n'impose pas plus commodément des rythmes exotiques à une langue en pleine maturité que l'on ne réduit une poésie étrangère à des rythmes anciens qui ne sont point faits pour elle.

Ainsi la poésie biblique se refusait aux rythmes des Grecs et les rythmes des Grecs ne pouvaient servir d'expression à la poésie des Hébreux. De là résulta une hésitation, une sorte de défiance inconsciente, mais invincible, qui arrêta le poète chrétien à ses heures de verve et accéléra brusquement la décadence de l'art antique.

II

LA POÉSIE EN PROSE

Sans doute il y a dans Hérodote, dans Platon, de belles pages de prose que l'on est tenté d'appeler *poétiques*. L'imagination grecque y apparaît radieuse, étincelante, tout y est plein de mouvement, de grâce et d'harmonie. Et pourtant, c'est en cela que consiste la supériorité de l'art grec, les genres restent distincts, non seulement la poésie et la prose ne se pénètrent pas (1), mais encore les diverses formes de la prose respectent leurs limites réciproques ; il serait difficile de montrer dans Platon un véritable morceau d'histoire, et peut-être les merveilleux discours que Thucydide a semés dans ses livres empruntent-ils je ne sais quelle nuance qui les caractérise à la nature historique de l'ouvrage dont ils sont l'ornement.

Gardons-nous bien de croire que ce soit faiblesse de génie, impuissance à varier davantage les tons et les couleurs ; tout au contraire, c'est dans cette uniformité, fort éloignée de la monotonie, que se

(1) Lorsque Longin appelle Hérodote et Platon Ὁμηρικωτάτους, nous l'entendons en ce sens qu'ils furent, non des poètes et des Homères en prose, mais bien les Homères et les poètes de la prose, ce qui est bien différent. *Cf. Longini quae supersunt*, Ed. Egger, Paris, 1837, p. 25.

révèlent les derniers secrets de l'art. Rien de plus difficile et rien de plus glorieux que de rester toujours sur une même ligne idéale, à divers degrés de hauteur, sans précipitation, ni saccade, ni brusque mouvement. C'était là une des premières conditions de cet atticisme dont Lysias fut peut-être le plus parfait modèle, mais dont le caractère essentiel se rencontre chez tous les prosateurs du cinquième et du quatrième siècle.

Les peuples modernes ont conçu et pratiqué l'art d'écrire, d'une tout autre manière. Le beau est resté pour nous ce qu'il était pour Athènes, car le beau est éternel; mais l'art est inconstant comme le goût et l'esprit des nations. En ce qui concerne la variété des genres littéraires, ce ne sont plus pour nous des empires distincts, ayant leurs frontières sacrées et infranchissables. Bossuet est à la fois orateur et historien dans presque tous ses ouvrages. Mais que de fois surtout il est poète et toujours en prose. Et Bossuet n'est point une exception. Fénelon n'a-t-il pas *commis* dans son Télémaque le chef-d'œuvre de cette littérature mixte ? Pour en arriver à un exemple décisif, comparez La Bruyère à Théophraste. Les analyses du cœur humain sont fines et délicates de part et d'autre. Les deux auteurs sont peut-être également observateurs, également maîtres de leur langue nationale; La Bruyère est habile écrivain sans doute, mais la signification du nom de Théophraste passait aussi pour justifiée. D'où vient que l'auteur ancien nous paraît aujourd'hui si terne et si froid au prix de son imitateur ? C'est que l'art moderne a brisé le moule étroit dont Théophraste

s'était servi. Théophraste était philosophe moraliste, et point autre chose; il met tous ses efforts à exceller dans sa partie. Mais du temps de La Bruyère, il ne reste rien de toutes ces bornes. L'auteur des *Caractères* est absolument libre et tout le vaste champ de la littérature s'ouvre devant lui. Sans doute il fait de la morale, il trace des portraits, mais il ne se contente pas de moraliser et de peindre, il fait parler ses personnages, il les interpelle lui-même, il se transforme en orateur, et l'éloquence serait mal venue de s'en plaindre; il met en scène tout son monde, il y a dans son livre des expositions, des péripéties, des dénouements comme dans des drames, c'est un tragique, un comique, et ni Racine ni Molière ne le traiteront d'usurpateur. Nous n'avons pas le temps d'insister sur bien d'autres preuves de cette fusion des genres littéraires, autrefois si profondément distincts, ni sur les causes multiples qui l'ont provoquée.

Cette révolution date de loin. La littérature romaine tout entière, si docile à ses modèles grecs, si empressée à imiter et même à traduire, n'a jamais été complètement initiée aux secrets de l'art. Sans doute,

> La muse des Latins, c'est de la Grèce encore ;
> Son miel est pris des fleurs que l'autre fit éclore.

Mais on s'aperçoit pourtant que les fleurs ont fait un voyage, et que le miel n'a pas été façonné par les abeilles de l'Hymète. Ce n'est pas un Athénien des beaux jours qui aurait mis en hexamètres des

entretiens ou *sermones* comme ceux d'Horace. L'Athénien aurait trouvé mille raisons esthétiques pour conserver à l'iambe ses droits traditionnels, il aurait cru profaner le vers héroïque en le donnant pour vêtement à des satires.

Démosthène, dans l'élan de son génie, s'est écrié : *Non, vous n'avez pas failli, Athéniens, j'en jure par ceux qui sont tombés à Marathon !* Cicéron, dans sa verve oratoire, dira : *Je vous prends à témoin, collines, bois sacrés des Albains ! je vous atteste et vous implore, autels renversés d'Albe la longue !* La pensée est la même de part et d'autre, mais Démosthène l'a trouvée assez grande pour se soutenir sans métaphore, Cicéron a voulu la renforcer d'une apostrophe directe. Les orateurs attiques ne se permettent les apostrophes de ce genre que dans les péroraisons, ils les adressent aux Dieux et non point aux collines et aux bosquets. Ce n'est qu'une nuance, dira-t-on, mais en fait de goût et de style, les nuances sont significatives, et nous sommes porté à croire que Démosthène eût trouvé trop poétique et défectueux le procédé de son imitateur (1).

(1) « Vous n'ignorez pas, dit encore Longin (l. c., p. 25), que les images ont un autre objet dans les vers que dans la prose ; qu'en poésie leur but est de frapper d'étonnement, et, dans le discours en prose, de rendre les pensées claires et évidentes.» Et un peu plus loin (p. 27) : « Les images ont plus de hardiesse dans la poésie, comme je l'ai déjà remarqué ; et cette hardiesse, qui est un des privilèges de la fable, passe entièrement les bornes du vrai. Mais dans l'art oratoire, le premier mérite est toujours la force et la vérité de l'image. Ces sortes d'écarts sont vicieux et étrangers à l'éloquence, s'ils ont un caractère poétique et fabuleux, et s'ils vont au-delà de tout ce qui est possible, comme dans les grands orateurs

Il en fut de même des Alexandrins. Leur littérature savante était aussi syncrétique que leur philosophie. Il n'y a rien d'ailleurs comme la fusion des genres pour enfanter les polygraphes et faire éclore l'érudition. A force de mêler tous les tons dans un même sujet, on se rend capable de traiter passablement tous les sujets du monde et l'on devient un excellent écrivain de décadence. Telle était la tendance de la littérature quand parurent les premiers Pères de l'Église.

Le Christianisme n'a point de mission littéraire proprement dite. Sa doctrine profonde et mystérieuse se prête moins encore que la philosophie à des ornements superflus. Sa morale est un frein aux passions et à tous les sentiments violents. Ses lois s'adressent directement à la conscience, se préoccupent peu de la gloire et tendent même à effacer le sublime dans l'ombre discrète de l'humilité. Son histoire, par elle-même, est une grande épopée, si on la considère dans son ensemble; mais dans le détail de tous les jours, il y a peu de choses éclatantes, et la plupart de ses victoires se présentent extérieurement comme des martyres, c'est-à-dire comme des défaites. En un mot, la poésie chrétienne ne jaillit pas à la superficie de l'âme, mais dans ses plus intimes profondeurs. Il en résulte qu'elle a de la peine à s'exprimer, à s'épancher, à se produire au dehors. Elle semble se plaire à chanter au

de nos jours, qui, à l'exemple des poètes tragiques, *voient les furies.* » Nous citons la traduction de M. A. Pujol, (Toulouse et Paris, 853, p. 189, et 195,

dedans; elle chante alors délicieusement et presque toujours sous forme de prière. Mais s'agit-il de s'extériorer, elle se trouve comme impuissante à franchir les barrières du cœur. Il lui faut briser douloureusement certaines fibres intérieures avant d'arriver sur les lèvres, et là encore, hésitante, étonnée, ne trouvant point de rythme à sa convenance, ou bien elle retombe sur elle-même et s'abîme dans la contemplation silencieuse de son idéal, ou bien elle se répand, libre de toute mesure, dans une prose resplendissante.

Le premier phénomène, où la poésie se contente d'illuminer l'âme, peut exciter les enthousiasmes, provoquer les dévouements, effectuer des merveilles dans l'ordre moral. Le second est très-sensible chez la plupart des Pères de l'Église.

L'apôtre devait être prédicateur et docteur de la foi, rien ne l'obligeait à être un orateur habile; de même le chrétien devait prier, et prier sans cesse, il n'était pas tenu pour cela d'être un poète lyrique. Mais le vrai est nécessairement le générateur du beau. L'éloquence et la poésie, sans être les objectifs nécessaires de la vie chrétienne, pouvaient en devenir l'ornement, ou, pour mieux dire, l'auréole.

C'est ce qui arriva sûrement pour l'éloquence, et l'on conçoit que le zèle de la vérité, joint à l'habitude de la parole publique, ait inspiré de nobles accents aux Basile et aux Chrysostome. Mais cette éloquence même n'était plus celle de Démosthène, ni même celle de Cicéron. Un souffle oriental, une sorte de lyrisme, inconnu à

l'ancien monde, animait ces premières manifestations du génie chrétien. La poésie biblique, trop libre, trop spontanée, trop impétueuse pour s'astreindre à des rythmes étrangers, débordait dans la prose, avec un irrésistible élan. Les genres littéraires se pénétraient les uns les autres, comme des rivières à leur confluent, comme des fleuves perdus dans la même mer. Les digues de l'art antique étaient définitivement rompues, et violemment entraînées par les flots de la poésie sacrée.

C'est ainsi que les vieilles rhétoriques, les vieilles poétiques vinrent aborder à l'état d'épaves, aux rivages de notre seizième siècle, qui ramassa ces débris pour en faire sa *Renaissance.* Ce n'est pas ici le lieu de gémir sur ces révolutions littéraires, ni même de les apprécier en philosophe ou en critique. Mais de fait, et au point de vue strictement historique, l'invasion de la poésie dans la prose est un des caractères les plus saillants de la littérature chrétienne, même avant son âge d'or. L'*Exhortation* de Clément d'Alexandrie, plusieurs morceaux d'Origène, les œuvres de S. Grégoire le Thaumaturge, les dialogues de S. Méthode sont, pour ainsi dire, écrits d'enthousiasme. On conçoit dès lors que la poésie trouvant son expression dans la prose, expression libre et affranchie de toute contrainte rythmique, ait joui pendant plusieurs siècles de cette large hospitalité, sans chercher à se conquérir pour elle-même un domaine propre et indépendant. Les services étaient d'ailleurs réciproques entre les deux sœurs. La prose laissait la poésie jouir de ses franchises, de

son allure vive et dégagée, et la poésie donnait à la prose ses images hardies et l'inspiration puissante qu'elle tenait des prophètes.

III

LE MANIFESTE DE CLÉMENT D'ALEXANDRIE

Clément d'Alexandrie, le maître d'Origène, est un des premiers exemples de cette prose poétique et exubérante dont nous parlons. Ses ouvrages contiennent, sous la forme d'une trilogie, la synthèse de son enseignement à l'école patriarcale, et conduisent le néophyte chrétien par les trois degrés de l'initiation, jusqu'aux sommets de *la gnose* révélée. La langue théologique de Clément est d'une singulière hardiesse. Il adopte sans hésiter toutes les expressions que lui fournit la mythologie et surtout le cérémonial des mystères d'Eleusis (1). Il se

(1) Les trois parties de l'œuvre de Clément sont subordonnées entre elles, comme les degrés hiérarchiques de l'initiation. La première doit procurer la purification de l'âme, ἀποκάθαρσις ; la seconde son éducation pratique, παιδεία; la troisième la révélation des derniers mystères, ἐποπτεία. On peut voir, sur cette gradation, Fessler : *Kirchenlexicon*, art. *Clément d'Alexandrie* et Nirschl, *Lehrbuch der Patrologie*, Mayence 1881, T. I, p. 210.— On a contesté

pose lui-même en hiérophante, et sur le seuil du temple, il semble chanter l'*invitatoire* sacré.

Le poète de Thrace adoucissait les bêtes fauves par les accents de sa voix et arrachait à leurs racines les arbres des forêts. La cigale de Pytho, charmée par l'harmonie d'Eunome le Locrien remplaçait par ses chants la corde brisée de sa lyre. Tous ces poètes qui mènent des orgies insensées et qui tressent en guirlandes le lierre pour en couronner leur délire, ces satyres et ces bacchantes du Ménale, et tout ce chœur de divinités mensongères, enfermons-les sous les ombrages de l'Hélicon dépouillés par le temps. A leur place, faisons descendre du haut du ciel, sur la montagne de Sion, la Vérité éternelle, et la brillante Sagesse..... Mon Eunome, à moi, ne prend pour règle ni le rythme de Terpandre, ni celui de Capiton, ni le mode Phrygien, ni le mode Lydien, ni celui de la Doride. Il chante le mode immuable de la nouvelle harmonie, qui porte le nom de Dieu ; c'est le Cantique nouveau, l'hymne lévitique, *qui apaise la douleur, désarme la colère, et fait oublier tous les maux* (1).

C'est Lui, c'est mon Chantre divin qui a ordonné l'univers, avec nombre et mesure, qui a enseigné aux éléments discordants à s'unir dans un même concert. Il

l'exactitude des enseignements historiques de Clément : Lobeck en particulier affirme qu'aucun apologiste chrétien ne fut initié. Mais il se trompe pour Tatien, et Clément lui-même semble parler en homme compétent : καὶ εἰ μεμύησθε, ἐπιγελάσεσθε μᾶλλον. (Cap. II de l'*Exhort aux Grecs.*)

(1) *Odyss.* IV. 221. Le texte de Clément porte καλῶν ἐπίληθες ἁπάντων tandis que la plupart des éditions classiques donnent la leçon d'Aristarque : ἐπίληθον.

a donné à la mer ses impétueux mouvements, et en même temps il a imposé un frein à ses fureurs ; et la terre d'abord flottante au hasard, il l'a fixée sur ses bases, et lui a laissé l'océan pour frontière. Ainsi son chant immortel, source inépuisable de l'universelle harmonie, s'étend et rayonne du centre aux extrémités du monde, et des points extrêmes au centre de toutes choses. Ce n'est plus la musique du chantre de Thrace, semblable à celle qu'inventa Tubal ; ce sont les accents qu'imitait David, interprète des volontés divines. Le Verbe de Dieu, né de David, bien qu'il fût avant lui, a rejeté la harpe, la lyre, tous les instruments inanimés. Mais il a mis en harmonie avec l'Esprit-Saint, le monde et l'homme qui est un monde en abrégé ; il a, dis-je, accordé avec l'Esprit-Saint le corps et l'âme de l'homme, lyre vivante, instrument à plusieurs voix, destiné à célébrer le Seigneur : il chante, et l'homme, principale voix du concert, lui répond (1).

Nous avons cité volontiers cette page de Clément d'Alexandrie parce qu'elle nous semble renfermer une définition. Si la poésie chrétienne est quelque chose de réel et de distinct, si elle ne se confond pas avec la poésie païenne ou même profane, s'il est possible de reconnaître dans les chants des poètes chrétiens les notes qui sont tombées du ciel, et celles qui montent de la terre ; cette poésie qui est strictement la nôtre, qui a des sources divines et dont Boileau n'est certainement pas le législa-

(1) *Exhort. aux Grecs*. Cap. I. Patr. gr. t. VIII, col. 49-68. Plusieurs phrases de notre traduction sont empruntées au beau livre de Mgr Freppel: *Clément d'Alexandrie*, Paris, 1865, IVe leçon, p. 77-104.

teur, peut et doit se définir : *Le concert du monde et de l'âme et de Dieu, interprété par l'homme, sous la seule inspiration du Christ.* Pour répondre aux exigences de cette définition, quand le poète vraiment chrétien sentira le souffle venir et l'ange du Seigneur l'effleurer de son aile, et la voix mystérieuse préluder dans le sanctuaire intérieur, sa grande pensée, son unique désir sera de connaître et la nature et Dieu, de se placer lui-même dans la vérité et la droiture, et d'offrir ses puissances, comme les cordes d'une lyre, au Verbe Rédempteur. Les poètes ont-ils assez souvent essayé cette théorie depuis trois siècles pour être en droit de l'appeler vaine et stérile ?

Mais à l'époque de Clément se posait une tout autre question : le monde Grec et Romain qui avait le culte de la poésie antique et qui adorait Homère au moins autant qu'Apollon, consentirait-il à prêter l'oreille à cette poésie nouvelle, à ces accents étrangers du christianisme ?

Fuyez, s'écrie le maître d'Origène, en comparant la Muse des Grecs à cette Sirène enchanteresse qui séduisait jadis les navigateurs ; fuyez, ô mes amis, ces flots qui vomissent la flamme ! fuyez cette île de malheur, et ces affreux rivages couverts d'ossements et de débris. Fuyez les chants de cette Sirène qui vous invite au plaisir dans le rythme de vos pères ! Élargis ta voile, ô navigateur, fuis cette harmonie séductrice ; bientôt tu seras initié aux sacrés mystères, et tu jouiras de ces concerts divins que l'oreille de l'homme n'a pas entendus et que son cœur n'a jamais rêvés.

rites d'un autre genre. Passons immédiatement au premier poète chrétien qui semble adopter la lyre.

Combien la thèse exclusive de Clément d'Alexandrie serait-elle mieux reçue, si on la trouvait accompagnée de son application pratique, et si le Docteur chrétien, après avoir imposé silence à la Muse des Grecs, voulait bien se transformer en poète et nous faire entendre les premiers accents de la Muse nouvelle !

Clément d'Alexandrie termine le dernier livre de son *Pédagogue* par ces quelques lignes :

Puisqu'il a plu au Maître divin de nous placer dans son Église, de nous prendre sous sa garde et de nous instruire par sa Parole toujours vigilante, il convient de profiter du lieu où nous sommes, pour chanter à notre Maître une hymne d'action de grâces en harmonie avec ses leçons.

A la suite de ce préambule, on lit ce titre : *Hymne du Christ Sauveur par S. Clément* (1). Bien

(1) On pourrait ajouter quelques articles à la riche bibliographie du docteur Alexandrin dans le *Répertoire* de M. Ul. Chevalier : mentionnons seulement les principaux critiques qui se sont occupés de l'hymne des enfants.

Villoison, *Anecd. gr.* Venet. 1781. T. II, p. 98.

Eylert, *Clement von Alex. als Philosoph und dichter.* Leipz. 1832.

F. H. Schlosser, *Die Kirche in ihren Liedern.* Freib. 1863.

Freppel, *Clément d'Alexandrie,* 1865. 12e leçon, p. 281-304.

W. Christ, *Anthol. gr. Carm. Christ.* Lips. 1871. p. XVIII et 37.

Cobet, Dindorf et Thierfelder, cités par W. Christ.

Kayser, *Beitraege zur Geschichte und Erklarung d. Kirchenhymnen*, Paderborn, 1881, p. 28.

entendu, l'authenticité de l'hymne a soulevé des difficultés. Nous croyons que, par amour pour la paix, Clément fera bon marché de ses droits d'auteur, et puisqu'on nous accorde que le cantique appartient à la première période de la poésie chrétienne (1), traitons-le comme une œuvre anonyme, et réservant l'examen rythmique du morceau pour un chapitre spécial, apprécions-le rapidement au point de vue littéraire.

Ce qui constitue l'essence de la poésie lyrique, ce n'est pas une versification plus ou moins régulière, mais le transport d'une âme, qui en face des réalités de la nature ou de l'esprit, sait traduire son enthousiasme dans un langage vif, coloré, avec nombre et harmonie. A ce point de vue, l'on imaginerait difficilement une expression plus poétique du sentiment religieux. Rien n'est gracieux comme ces métaphores où le Christ apparaît successivement sous la figure du berger qui conduit ses agneaux, de l'oiseau qui rassemble ses petits sous son aile, du laboureur qui cultive le champ céleste, du pêcheur qui amorce les âmes par les douceurs de la vie divine, de la mère qui nourrit ses enfants du lait de la sagesse; et enfin du maître qui réserve à ses serviteurs la récompense éternelle. Car le mouvement qui entraîne le poète n'empêche pas de saisir une certaine gradation dans les idées, une sorte de mécanisme voilé par le désordre lyrique. L'hymne s'ouvre par une invitation à chanter les louanges du Christ. Suivent les titres que le Verbe pos-

(1) « Utut res sese habet, hymnus inter antiquissima et celeberrima monumenta poesis christianæ merito numeratur. » (W Christ.)

sède à notre reconnaissance : il sauve, il enseigne, il dirige, il nourrit, il récompense. Voilà les divers bienfaits que l'hymnographe célèbre tour-à-tour avec tant d'effusion. Sans doute, il n'est pas une de ces images, si pleines de fraîcheur et de vivacité, que nous n'ayons déjà rencontrée dans le *Pédagogue ;* mais leur réunion n'en a que plus de charme. On dirait en effet que Clément a voulu recueillir ces fleurs éparses çà et là dans le cours du livre, pour les rassembler en gerbe, et couronner son œuvre par un bouquet poétique. Tel nous paraît être le véritable caractère de *l'hymne au Christ;* et il faut convenir qu'on ne pouvait extraire avec plus de goût la substance de cet enseignement, ni la présenter sous une forme plus attrayante (1).

Nous rapporterions volontiers une partie de ces éloges à leur auteur. Les strophes qu'il nous a données comme une traduction fidèle *de l'hymne des enfants* ressemblent plutôt à une belle et poétique paraphrase. L'hymnographe a pour but de résumer dans son cantique l'ensemble des catéchèses et les titres qu'il donne au Verbe divin, manqueraient de précision, plusieurs seraient de véritables énigmes, si on les isolait des trois livres de commentaires qui les précèdent. Les gradations dont parle Mgr Freppel sont faibles et indécises, l'ordre des idées, tel qu'il le signale ne ressort pas immédiatement du texte. Mais en vérité rien ne dépasse dans la littérature classique l'harmonie entraînante de cette période lyrique.

(1) Mgr Freppel, l. c. p. 298.

Στόμιον πώλων ἀδαῶν,
Πτερὸν ὀρνίθων ἀπλανῶν,
Οἴαξ νηπίων (1) ἀτρεκὴς,
Ποιμὴν ἀρνῶν βασιλικῶν·
τοὺς σοὺς ἀφελεῖς
παῖδας ἄγειρον
αἰνεῖν ἁγίως,
ὑμνεῖν ἀδόλως
ἀκάκοις στόμασιν
παίδων ἡγήτορα Χριστόν.

Un autre point à remarquer, c'est le renouvellement de la forme litanique, fréquente dans la poésie primitive des peuples aryens, mais incompatible avec les procédés de l'art grec, qui se refusait à toute brusque succession de symboles et d'images. Chez les poètes de l'âge classique, *le frein des coursiers indociles* ne devenait pas tout-à-coup *l'aile des oiseaux* ou *le gouvernail de l'enfance*. On ne passait pas si rapidement d'une métaphore à l'autre, et chacune de ces appellations divines aurait réclamé son verbe et sa phrase entière d'éclaircissements.

(1) νηπίων est inacceptable pour le sens et pour le rythme. Les copistes n'ont-ils pas confondu avec ναυτῶν qui présente à peu près les mêmes éléments dans l'écriture ?

V

LE CANTIQUE DES VIERGES DE S. MÉTHODE

Malgré de sérieux travaux sur les ouvrages de S. Méthode de Patare ou de Tyr, nous aurions encore à en parler longuement. Son *banquet des Dix Vierges* a seul réussi jusqu'à ce jour à préoccuper l'érudition moderne. Ses luttes contre Porphyre et contre Origène sont moins connues que sa brillante imitation de Platon. On n'a point éclairci les nuages qui couvrent sa vie, son triple épiscopat et la date de son martyre. Un problème intéressant sur ses rapports avec l'école exégétique d'Antioche a été discuté, mais non résolu (1). Il y a là matière encore à

BIBLIOGRAPHIE. — Outre les ouvrages mentionnés par M. Ul. Chevalier, *Répertoire des sources historiques*, p. 1369, on peut citer :

J. Ad. Mœhler, *Patrol. oder Christi Literaergesch.* Ed. Reithmayr, Regensb. 1840. pp. 680-700. — Trad. Franc. de J. Cohen. Paris 1843. T. II. pp. 278-300.

Alzog, *Patrologie*, trad. Belet. Paris 1877. pp. 213-216

Ern. Carel, *Methodii Patarensis Convivium decem Virginum.* Paris 1880 (Thèse de doctorat). Le Chap. IV est consacré au *Chant des Vierges.*

G. Nirschl, *Lehrbuch der Patrologie und Patristik,* Mayence 1881. T. I, pp. 346-353.

Pour ce qui regarde spécialement le *Chant des Vierges* : Card. Pitra, *Hymnogr. de l'Eglise Gr.* Rome 1887. pp. 39-40.

W. Christ et M. Paranikas, *Anth. Gr. Carm. Christ.* Lipsiæ 1871. pp. XVI-XVII, et le texte, pp. 33-37.

(1) C'est l'avis du Card. Hergenroether dans son *Manuel de l'hist.*

tout un livre, fort curieux et fort important pour l'histoire de l'Église de Syrie.

Méthode a été surtout considéré comme philosophe. On pourrait aussi bien l'étudier comme poète. Il n'est aucune de ses œuvres, d'ailleurs mutilées par le temps, qui ne renferme de véritables beautés dramatiques. « O Centaure, dit-il quelque part à Origène, voici une statue placée sur son piédestal, tous la regardent avec admiration, tant elle est faite avec art ; mais on discute sur son origine, les uns prétendent qu'elle a eu un commencement, les autres assurent le contraire. Je m'adresse à ces derniers : Cette statue est éternelle, dites-vous, parce que le statuaire en a toujours été le statuaire. Mais alors cette statue est immuable pour l'avenir, car l'artisan qui y toucherait, quel qu'il soit, en aurait toujours été le réparateur. Si Dieu n'a pu créer le monde dans le temps sans violer son immutabilité, il ne peut pas davantage et par la même raison, remuer ce grain de poussière, que vous faites éternel (1). » Le début du traité *sur le libre arbitre* nous rappelle la page de Clément d'Alexandrie sur le chant des Sirènes : « Ne crains pas, ô homme, ne crains point le cantique spirituel. Ce chant ne donne pas la mort, c'est au contraire l'Évangile du salut. O la noble assemblée ! l'auguste banquet qui nous réunit pour le festin de l'Esprit ! Je voudrais tou-

de l'Égl. trad. franç. Paris 1880. T. 1, p. 454. Son frère Phil. Hergenroether était plus affirmatif : *die Antiochenische Schule*, Wurzburg. 1866. p. 12.

(1) Photii *Biblioth*. Cod. CCXXXV. *Patr. gr.* T. XVIII. p. 333.

jours ainsi vivre au milieu des justes (1). » Après cet aimable exorde, le dialogue commence et c'est le partisan de Valentin , l'adversaire de la liberté humaine, qui prend la parole : « Hier, je me promenais vers le soir, ô mon ami, sur le rivage de la mer, et mes yeux étaient attentifs à ce grand spectacle. Je contemplais cette œuvre de la puissance de Dieu, cette merveille de la Sagesse. Comme le dit Homère :

Ὡς δ'ἄνεμοι δύο πόντον ὀρίνετον ἰχθυόεντα,
Βορρῆς καὶ Ζέφυρος, τώτε Θρῄκηθεν ἄητον,
ἐλθόντ' ἐξαπίνης· ἄμυδις δέ τε κῦμα κελαινὸν
κορθύεται · πολλὸν δὲ παρὲξ ἅλα φῦκος ἔχευαν (2).

telle était la mer à l'approche de la nuit. Les vagues se dressaient comme des montagnes, puis retombaient sur elles-mêmes, sans franchir leurs barrières, pour respecter le divin commandement. Silencieux je cherchais aussi à mesurer le ciel et son globe immense. Où est, me disais-je, son point d'origine ? Où sont ses limites ? Quelle est la nature de son mouvement ? S'avance-t-il en ligne droite à travers l'espace, ou bien roule-t-il dans un cercle sans fin ? Quelle est la loi de son équilibre ? » Tandis que le promeneur solitaire se posait ces questions sur le cours du soleil , l'astre disparut à l'horizon, et la nuit apporta de nouveaux spectacles

(1) *Patr. gr.* ibid. p. 241.
(2) *Iliade*, IX, 4-7.

à contempler et de nouvelles énigmes à résoudre. Sa pensée s'éleva alors vers l'artisan de la nature; était-il créateur, ou simplement ordonnateur du monde ? Qu'en sait-on ? Cependant l'ordre des éléments, la beauté de l'univers, semblent bien l'effet d'une cause intelligente et vraiment créatrice. Telle était hier soir la pensée du Valentinien. Aujourd'hui il a vu le revers des choses et leur mauvais côté: la haine au sein d'une famille, l'injure, l'adultère, l'homicide, le sacrilège commis sur les morts; et sa croyance au Dieu Créateur a été ébranlée. Quel est donc, se demande-t-il, le principe de ces malheurs ? Qui a répandu parmi les hommes cette semence d'iniquités ? Quel est l'inspirateur, le docteur de tous ces crimes ?

Tout ce préambule est diffus, tiré de loin, rempli d'imitations accumulées. Mais ce qui fait le défaut de Méthode, c'est l'exagération, la multiplicité des images, c'est le besoin d'épancher dans la prose une poésie intérieure qui déborde et qui ne peut rester captive.

Un dernier exemple de cette tendance de Méthode aux formes poétiques nous est fourni par le traité *de la Résurrection* (περὶ ἀναστάσεως). Les interlocuteurs du dialogue sont l'auteur lui-même et Auxence qui défendent la foi orthodoxe, Proclus et Aglaophon qui exposent et soutiennent la doctrine origéniste de la cessation finale de toute nature corporelle.

« Les Juifs, dit Méthode, célébraient autrefois la fête des *Tabernacles*. N'était-ce pas le symbole de ce

tabernacle véritable, de cette tente de notre âme, le corps, qui est tombé dans la corruption par la faute originelle, mais que Dieu a promis de redresser et de rétablir dans sa splendeur première. Ainsi, sous la loi de vérité, célébrons, nous aussi, la solennité des tabernacles, c'est-à-dire de la résurrection. Les tentes corporelles qui nous abritent sont dressées pour l'immortalité. Elles se relèveront un jour du tombeau. Les ossements dessséchés prêteront l'oreille, selon la parole du prophète. L'Esprit vivifiant, l'Artisan suprême, Dieu les rétablira dans leur vivante harmonie, il renouvellera la chair et réformera tout le corps de l'homme, non plus avec les liens qui bornaient autrefois son existence, mais dans l'état d'une vie immortelle et impassible. Moi-même, au sommet du mont Olympe, en Lycie, j'ai vu jaillir la flamme des profondeurs de la terre, et tout près du volcan, un arbre, qu'on appelle l'*Agnus*, se couronner de verdure, de fleurs et d'ombrages, comme si ses racines plongeaient dans les eaux d'une source abondante. Expliquez ce prodige : ce bois brûle et se consume facilement par sa nature. Ici le feu couve sous son ombre, et pourtant cet arbre, loin de s'enflammer, semble emprunter à l'incendie qui le menace une sève plus riche et plus luxuriante. Moi-même j'ai jeté dans ce brasier ardent des branches du bosquet voisin. En un instant, ces rameaux ne furent plus qu'un bouquet de flammes et bientôt que des cendres. Pourquoi donc cet arbuste qui ne peut supporter la chaleur du soleil, qui a besoin, pour ne pas se flétrir, d'une eau fraîche et féconde, pourquoi ne se dessèche-t-il pas sous l'action d'un feu continuel ? pourquoi cette verdure et cette floraison ? Dieu l'a placé sur la montagne comme une figure et un symbole. Ainsi, lorsque le feu du ciel pleuvra sur l'univers, quand le monde sera consumé et anéanti, les corps des justes, qui ont

brillé dans la chasteté, passeront à travers la flamme, comme au milieu d'une eau rafraîchissante; car vous êtes, O Seigneur ! magnifique dans vos douces prévoyances ; et la créature, soumise à vos ordres dans vos vengeances et dans votre amour, redouble sa force pour tourmenter les méchants et s'adoucit elle-même pour ne pas blesser ceux qui ont confiance en vous. (1)

Toute cette page est bien dans le goût antique. Ces comparaisons riantes, cet arbre merveilleux, ces fleurs près d'un volcan, ces ascensions rapides de la nature visible aux réalités supérieures pourraient convenir à l'imagination de Platon. Mais l'apostrophe finale, adressée au Dieu qui donne et qui rend la vie, cet acte d'adoration, de reconnaissance et d'amour est une note purement chrétienne que l'antiquité ne connaissait pas. Il n'appartient qu'au Christianisme de jeter ainsi la prière à toutes les pages de sa tradition écrite ; et si la prière est un regard vers l'infini, une contemplation de l'idéal suprême, cet élément, non point nouveau, car l'homme a toujours prié, mais renouvelé et transfiguré, mérite bien de compter pour quelque chose dans l'esthétique chrétienne.

Mais voici un autre dialogue plus poétique encore et qui se termine cette fois par un véritable chœur dramatique. Dans les jardins d'Arétée, dix jeunes filles sont réunies pour le banquet de la Virginité. Marcella, Thècle et Agathe, les plus anciennes martyres, ont déjà pris place à la table de

(1) *Patr. gr.* T. XVIII. p. 285.

l'Époux. D'autres vierges entrent à leur tour : Théophile, Thalie, Théopâtre, Thallyse, Procille, Dommine et Tysiane. L'air est doux et transparent, rempli d'une pure lumière. Au milieu du jardin, une source d'eau vive jaillit et murmure. Les prairies d'alentour sont couvertes de fleurs. Un *agnus*, aux branches élevées, couvre les vierges de son ombre « O jeunes filles, dit Arétée après le repas, ma gloire et ma couronne, vous qui aimez à cueillir de vos mains virginales les fleurs incorruptibles du Christ ; que reste-t-il à faire ? qu'attendons-nous encore ? venez l'une après l'autre faire l'éloge de la Virginité. Que Marcella commence, Marcella la première par sa place et par son âge. » Marcella obéit, les dix vierges parlent successivement comme Phèdre, Eryximaque, Aristophane, Agathon, Socrate dans *le banquet* du philosophe d'Athènes. Dommine, la dernière, commente l'allégorie du livre des juges sur les arbustes qui cherchent un roi. « La virginité, dit-elle, est ce buisson royal qui protège ceux qui s'asseoient sous son ombre, et qui vomit des flammes contre les violateurs sacrilèges. » Arétée se lève alors pour mettre fin à ces discours. Toutes les vierges ont mérité une couronne, mais Thècle aura la plus riche et la plus fleurie. Toutes les jeunes filles se tiennent debout, et forment un cercle, à l'ombre de l'*agnus* symbolique. Thècle à la droite d'Arétée, entonne le psaume et chante les strophes successives. Les autres répondent par l'*Ephymnion* ou *antienne* : ὑπακοή. « C'est le terme de Méthode, et la plus ancienne citation que nous connaissions des appellations spéciales de l'hymnographie. Un *répons*,

repris à chaque verset, c'est proprement *la sticho-logie*, restée dans les rites orientaux la forme la plus usuelle comme la plus ancienne de la psalmodie...... Le psaume est alphabétique et complet en vingt-quatre versets ou tropaires. Allatius, Combefis et Galland, les doctes éditeurs du *banquet des dix vierges*, n'ont pas daigné accorder une note à ces détails liturgiques, ni même remarquer l'acrostiche régulier du psaume (1). » On ne peut cependant se faire illusion sur le caractère lyrique du morceau. Cette mise en scène qui rappelle les agglomérations du chœur autour de son coryphée, ce ton élevé et sublime de Thécle, ce refrain vingt-cinq fois répété, ces phrases brisées par un rythme mystérieux, tout annonce que le prosateur est devenu poète.

Nous avons donc là une *Parthénie* chrétienne, composée par un écrivain habile, par un imitateur de l'ancienne littérature. Si, dans sa prose, il suit de près les traces de Platon, son chant des vierges n'aura-t-il point quelque rapport avec les *Parthénies* de Pindare, d'Alcman et de Simonide ? Les poètes Doriens avaient laissé un grand nombre de ces hymnes destinés aux chœurs de jeunes filles dans les cérémonies religieuses. Aucun ne nous est parvenu, mais S. Méthode a pu les lire, comme Athénée et Héphestion le faisaient, presque de son temps, comme Stobée le fit encore plusieurs siècles après lui. Il nous est bien difficile à nous, hommes du XIXe siècle, de nous représenter les vierges de Laconie exécutant leurs chœurs dans les bois sacrés du Taygète, avec

(1) Card. Pitra. *Hymnogr. de l'Egl. Gr.* Rome, 1837, p. 39.

le triple rythme du chant, de la musique et de la danse. Ces tableaux nous apparaissent aujourd'hui comme des fictions des poètes, comme des images et des métaphores de convention. Ils ont eu cependant leur réalité dans l'histoire des peuples Doriens. Le cadre des parthénies était large et mobile : tout y pouvait entrer, les médisances de la ville comme les charmants bavardages de la campagne. Le poète s'y réservait souvent son petit coin dans l'ombre, et surtout il y traçait volontiers sur le premier plan quelque silhouette chérie. Parmi les courts fragments qui nous restent d'Alcman, on peut encore lire que la jeune *Agésichora laissait flotter au gré du vent sa chevelure dorée* et que *la blonde Mégalostrata avait enseigné à ses compagnes les lois de la poésie, don des douces Muses* (1). Quant aux sentiments qui animaient ces jeunes vierges, il paraît qu'en parlant de quelque bel adolescent, elles ont répété plus d'une fois, en chœur ou en solo, ce mot de Nausicaa : « O Zeus ! puisse-t-il être mon époux (2) ! » Ce dernier souhait qui ne témoigne pas d'un grand enthousiasme pour la virginité, est aussi la note dominante de tous les chants de jeunes filles dans les chœurs dramatiques. Les Suppliantes d'Eschyle, qui se sont exilées pour fuir les fils d'Ægyptos, se contentent de dire : « O Zeus, délivre-nous d'un funeste hyménée (3) ! » et les filles de Chalcis

(1) Welcker (Giessen, 1815), fragm. 27.

(2) *Schol.* Hom. *Odyss.* VI, 244 ; cf. Ott. Müller, *Hist. Litt. Gr.* trad. Hillebrand, T. II, p. 144.

(3) Eschyle, *Suppl.* 1059-1061.

qui vont recevoir Iphigénie font ainsi leur prière à Vénus : « O Déesse, accorde-moi quelque beauté et de chastes amours. Laisse-moi goûter tes plaisirs, sans me prendre pour victime de tes fureurs (1). » Il est donc permis de croire que dans les parthénies antiques, la virginité ne recevait qu'un très-léger tribut de louanges. Son plus grand éloge est dans la bouche d'Hippolyte, mais Hippolyte fait exception; c'est un sauvage, un mystique, un fils d'Amazone, et c'est Euripide le Misogyne qui le fait parler. La Parthénie de Méthode exprime au contraire en toute vérité ce que désigne son nom. Il ne s'agit ni d'éviter *un funeste hyménée*, une passion brûlante, ni de louer Diane chasseresse, *la plus belle des vierges qui habitent l'Olympe.* Il s'agit de bien plus, de recueillir toutes les forces, toutes les puissances, toutes les tendresses d'un cœur virginal, d'offrir cet hommage, ce doux et incomparable trésor à un époux qui n'habite pas la terre, et de célébrer cette beauté invisible avec plus d'enthousiasme que n'en ont jamais inspiré les amours humains.

. . . .

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main ma lampe resplendissante, je viens à ta rencontre.

Du haut du Ciel, ô vierges, s'est fait entendre l'écho d'une voix puissante qui nous ordonne d'aller toutes au devant de l'agneau, avec nos blanches tuniques et nos lampes, du côté de l'Orient. Réveillez-moi avant que le Roi franchisse les portes.

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main une lampe resplendissante, je viens à ta rencontre.

. . . .

(1) Euripide, *Iphigénie en Aulide*, Ed. Weil, 554-557.

J'ai repoussé les tristes plaisirs des mortels, j'ai méprisé les délices de la vie et les charmes d'un périssable amour. Je désire trouver mon salut sur ton cœur, ô mon Dieu ! et jouir éternellement de ta beauté.

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main une lampe resplendissante je vais à ta rencontre.

. . . .

J'ai oublié ma patrie, ô Verbe de Dieu, dans l'espérance de ta grâce ; j'ai oublié les chœurs des vierges de mon âge, les tendresses de ma mère et la noblesse de mes aïeux. Toi seul, ô Christ, Tu m'es toutes choses.

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main ma lampe resplendissante, je vais à ta rencontre.

O Christ, c'est Toi qui donnes la vie ! Salut, Soleil sans occident ! reçois les acclamations du chœur des Vierges, Fleur de perfection !Amour ! Joie ! Prudence ! Sagesse ! Verbe divin !

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main ma lampe resplendissante, je vais à ta rencontre.

Ouvre tes portes, ô Reine éclatante de beauté ! Reçois-nous dans la chambre nuptiale, toi dont la virginité est sans tâche ! Épouse triomphante, dont le visage respire la beauté, nous nous présentons au Christ sous tes livrées, ô tige de Jessé, pour chanter tes fiançailles bénies.

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main ma lanpe resplendissante, je vais à ta rencontre.

. . . .

Abel jadis était la figure de ton sacrifice. Tout sanglant, il leva les yeux au ciel et s'écria : Je tombe sous la main d'un frère cruel, ô Verbe, reçois mon âme.

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main ma lampe resplendissante, je vais à ta rencontre.

. . . .

Ton Précurseur, baptisant la foule dans les eaux purifiantes, fut conduit au martyre pour les droits de la chasteté, et tandis que son sang baignait la poussière de la prison, il s'écriait :

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main ma lampe resplendissante, je vais à ta rencontre.

Et ta Mère, la Vierge pleine de grâce, qui te portait dans son sein immaculé, au milieu des soupçons qui tourmentaient le sommeil et les songes de son époux, elle s'écriait :

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main ma lampe resplendissante, je vais à ta rencontre.

. . . .

Dans nos hymnes, ô Fiancée du Christ, nous célébrons ton alliance divine, ô sainte Église, Vierge à la blancheur de neige, à la noire chevelure, toute chaste et tout aimable.

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main ma lampe resplendissante, je vais à ta rencontre.

La corruption, la douleur et les larmes ont disparu : il n'y a plus ni mort, ni folie, ni tristesse, ces poisons de l'âme. La joie du Christ resplendit sur l'humanité.

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main ma lampe resplendissante, je vais à ta rencontre.

. . . .

En chantant le nouveau cantique, le chœur des vierges te conduit vers le ciel, ô Reine de l'univers. Les blanches fleurs de lis couronnent nos fronts et les lampes qui brillent dans nos mains jettent des éclats radieux.

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main ma lampe resplendissante, je vais à ta rencontre.

O Seigneur, Toi qui habites le palais inviolable du ciel, premier Principe qui tiens l'univers soumis à tes lois

éternelles, ô Père, nous voici! Reçois les vierges avec ton fils dans le séjour de la vie.

Je suis chaste pour Toi, ô mon Époux, et portant à la main ma lampe resplendissante, je vais à ta rencontre.

Le cantique des Vierges de S. Méthode est une belle œuvre lyrique. L'auteur recueille dans l'Ancien Testament toutes les images, tous les symboles de la Virginité chrétienne. Il salue ensuite, dans la nouvelle loi, la Mère du Christ, reine des vierges, et l'Épouse du Christ, l'Église qui enfante les vierges. Les œuvres de ce genre, où la poésie sert d'interprète à la plus haute théologie et aux derniers mystères de la vertu, sont rares dans l'histoire littéraire. Quand on les rencontre, on voudrait les faire connaître et admirer. Pourquoi nos littératures modernes, qui sont toutes baptisées, n'ont-elles pas suivi ces grandes inspirations de la foi? Pourquoi notre dix-septième siècle, si riche en génies, n'a-t-il pas compris que la vraie poésie lyrique était celle de l'hymne et de la prière?

Le cantique de Méthode sera examiné plus tard sous le rapport des rythmes. Nous ne ferons ici qu'une seule remarque. En admettant qu'il soit réellement composé d'iambes, comme le prétendent des métriciens habiles, il faut reconnaître au moins que l'iambe n'était pas le mètre traditionnel du lyrisme et qu'il y a loin de ces lignes iambiques, plus ou moins régulières, aux formes variées des strophes éoliennes ou doriennes. C'est donc que S. Méthode, qui lisait les parthénies d'Alcman et de Pindare, ne se croyait pas en état d'en observer les rythmes compliqués.

VI

LES PSAUMES D'APOLLINAIRE

Les Apollinaire sont les premiers versificateurs chrétiens que nous rencontrions dans l'histoire. Le père, né à Alexandrie vers l'an 290, vint enseigner à Béryte, cet *œil de la Phénicie*, comme l'appelle S. Grégoire le Thaumaturge, et plus tard à Laodicée, autre ville florissante, sœur et rivale d'Antioche. Il eut pour fils, vers 320, Apollinaire le jeune qui se livra, lui aussi, à l'étude des lettres profanes. L'un et l'autre, déjà attachés à l'Église par leurs fonctions, le père comme prêtre, le fils comme lecteur, fréquentaient assidûment le sophiste païen Épiphane qui avait grande renommée en Syrie. Un jour Épiphane, devant un nombreux auditoire, récita un hymne de sa composition en l'honneur de Bacchus. Les Apollinaire étaient présents et sans doute applaudirent. Cela fit scandale. L'Évêque Théodote excommunia les deux coupables qui ne rentrèrent en grâce qu'après pénitence. Ce trait est caractéristique. Il montre comment les Apollinaire entendaient la poésie. C'était pour eux question de forme Le vêtement était tout (1).

(1) Sozom. H. E. VI, 25. L'anecdote présente encore ce détail piquant : Épiphane avait invité les profanes, c'est-à-dire les chrétiens, à se retirer avant la lecture. Plusieurs étaient sortis, les Apollinaire étaient restés.

S. Athanase passa par Laodicée en 346, à son retour de l'exil. Il eut avec les Apollinaire des relations amicales qui contribuèrent à les mettre en évidence. Georges, successeur de Théodote, était le plus arien des ariens, d'ailleurs fort ignorant. On se moquait avec raison de son argumentation théologique, et les Apollinaire prirent position parmi les plus zélés défenseurs de l'orthodoxie (1).

Il semble qu'Apollinaire l'ancien ait survécu à la mort de l'empereur Constance, car c'est aux deux Apollinaire, et non pas à un seul, que les auteurs attribuent l'entreprise littéraire dont nous allons parler. Julien venait d'interdire « *aux Galiléens* » l'enseignement et l'étude des lettres profanes, et de les renvoyer dans leurs temples pour y entendre expliquer, au lieu d'Homère et de Platon, « *Luc et Matthieu.* » Les chrétiens étaient sommés de choisir entre l'ignorance et l'apostasie. Mais les dilemmes de ce genre peuvent bien se décréter et prendre force de loi, la Providence trouve toujours une troisième solution. Les Apollinaire, sans attendre la solution du ciel, imaginèrent une échappatoire à leur façon, qui fait plus d'honneur à leur zèle littéraire qu'à leur discernement. On ravit à nos enfants les épopées

(1) Les rapports d'Apollinaire et de S. Basile présentent des points de discussion qui n'ont pas été résolus. Sur ses rapports avec S. Jérome, voir l'ouvrage d'Am. Thierry, *S. Jérome*, p. 59. — Ce n'est pas le lieu d'examiner comment Apollinaire le jeune fut fait évêque de Laodicée. Nous nous sommes fait pourtant cette conviction, qu'il fut ordonné par Lucifer de Cagliari, en opposition à Pélagius, en même temps que Paulin était ordonné à Antioche contre S. Mélèce.

d'Homère et les dialogues de Platon : mais soyons-nous-mêmes des Platons et des Homères chrétiens. Ne parlons-nous pas la même langue qu'Athènes ? N'avons-nous pas dans nos bibliothèques et même dans nos mémoires tous les chefs-d'œuvre antiques ? Donnons aux saintes Écritures, aux sujets bibliques, cette forme élégante, ces rythmes gracieux, ces ornements dramatiques dont les modèles sont en notre possession, révêtons la poésie sacrée des dépouilles de la muse profane ! Nos enfants, nos élèves, en nous lisant, retrouveront, purifiés et sanctifiés, tous les trésors littéraires que la persécution veut nous ravir.

L'intention était droite, nous voulons le croire. Apollinaire le jeune devint hérésiarque par amour pour Platon (1) ; mais peut-être ne fut-il poète médiocre que par amour pour les Saintes Lettres. Ces sortes d'illusions ne sont pas rares aux époques d'imitation. On s'imagine facilement que tout objet peut être habillé de toute manière, que le fond et la forme sont indépendants l'un de l'autre, et que le Christianisme étant affaire de fond, et la poésie des Grecs affaire de forme, il suffit de les unir pour créér de toutes pièces une poésie *gréco-chrétienne.*

On a apprécié fort diversement le mérite poétique des Apollinaire. Déjà Socrate et Sozomène en portent deux jugements absolument contradictoires.

(1) Sur la *trichotomie* d'Apollinaire, enpruntée à Platon, on peut voir surtout l'article du D. Schwane dans la nouvelle édition du *Kirchenlexikon* de Fribourg, 1881, T. I, p. 1087-1091.

Socrate observe avec malice que déjà de son temps leurs livres étaient considérés comme s'ils n'avaient jamais vu le jour, il s'applaudit et se félicite lui-même de leur disgrâce. Sozomène au contraire se pose naïvement en admirateur : il regrette l'oubli dans lequel ces livres sont tombés, il s'en étonne et déclare injuste cette rigueur du public. Peu s'en faut qu'il ne mette les imitations d'Apollinaire au-dessus de leurs modèles classiques (1).

Il serait difficile aux modernes de juger en toute connaissance de cause. Nous n'avons conservé ni les *antiquités judaïques* d'Apollinaire l'ancien, imitées d'Homère, ni les tragédies imitées d'Euripide, ni les comédies imitées de Ménandre, ni les odes imitées de Pindare. Peut-être le jugement de Socrate s'applique-t-il surtout au père et celui de Sozomène seulement au fils, ou réciproquement ; car la part du père et celle du fils dans l'œuvre commune ne peuvent être fixées par l'histoire. Il ne nous reste aujourd'hui de cet immense travail des Apollinaire que la seule *métaphrase* des Psaumes ; c'est sur cette traduction éditée pour la première fois en 1552 par Adr. Turnèbe que les critiques du XVIe et du XVIIe siècle ont continué leurs appréciations de plus en plus sévères. Casaubon trouve que le style d'Apollinaire est poétique, quelquefois même fort poétique, ποιητικωτάτη. Il regrette

(1) Cf. H. Leblanc : *Essai historique et critique sur l'étude et l'enseignement des lettres profanes dans les premiers siècles de l'Église.* Paris 1852. p. 106-112. — Nous sommes heureux de rappeler ici cette thèse fort instructive d'un de nos plus vénérés maîtres.

cependant de ne pas y reconnaître toujours l'esprit de la poésie grecque. « D'ailleurs, continue-t-il, faire des vers et être poète sont deux choses bien distinctes. Rien de plus difficile que d'être poète dans une traduction, et en cela plusieurs modernes ont mieux réussi qu'Apollinaire, par exemple Florent Chrestien, Zanutius et surtout l'incomparable Jos. Scaliger (1). » H. Etienne et Denys Petau, qui traduisirent, eux aussi, les psaumes en vers grecs (2), à leurs heures de loisir, jugèrent plus rigoureusement encore leur prédécesseur. Enfin Jacques Duport, autre traducteur de la fin du XVII[e] siècle ne trouve rien de mieux pour justifier Apollinaire que de douter de l'authenticité du seul ouvrage qui porte son nom. Il estime que cette traduction n'est *pas assez homérique* pour venir d'une si savante main (3).

Notre jugement est tout autre : nous estimons les Psaumes d'Apollinaire beaucoup trop homériques pour être encore des Psaumes, et sa versification beaucoup trop hébraïque pour être vraiment grecque.

Apollinaire s'entoure de tous les souvenirs que lui ont laissés les anciens poètes. Leurs images brillantes, leurs épithètes tapageuses, leurs formes dialectiques sont enchassées, comme autant de perles précieuses, dans la trame de ses alexandrins. Son

(1) Casaubon cité par Fabricius, *Bibl. Gr.* 1715. lib. V. cap. 16. T. VII. p. 652.

(2) On peut encore citer, parmi les traducteurs grecs du seizième siècle, Jean de Serres, ou *Serranus*, historiographe de Henri IV, et éditeur de Platon.

(3) Voir encore dans Fabricius, l. c. p. 666, 668-672 la longue préface de Duport, citée, je crois, intégralement. L'ouvrage de Duport fut imprimé à Cambridge en 1674.

vocabulaire est immense comme sa mémoire; il est en outre d'une pureté merveilleuse, car le poète érudit ne hasarde rien sans avoir son garant. La structure des vers est élégante et facile, mais leur agencement est moins heureux. Le parallélisme hébraïque qui a survécu dans la version des Septante est encore sensible dans la paraphrase d'Apollinaire. Les hexamètres forment de véritables distiques ; ils marchent deux à deux, sans liaison grammaticale avec ce qui précède ou avec ce qui suit. Encore ces deux vers jumeaux n'acceptent que d'être voisins : chacun doit se suffire à soi-même, pas de pénétration mutuelle, point de rejet, point d'enjambement. Il faut qu'une virgule pour le moins marque la médiante, semblable à un soldat qui veille sur une frontière. Cette procession ressemble assez à la trame de nos vers français du grand siècle. Elle n'a absolument rien de grec. Qu'on en juge par cette traduction textuelle d'un des psaumes les plus sobres d'Apollinaire. C'est le psaume LXVI des Septante, Γνωστὸς ἐν τῇ Ἰουδαίᾳ ὁ Θεός.

Seul dans la Judée le Seigneur a droit à la gloire,
Son nom resplendit sur les tribus d'Israël.
C'est dans la paix qu'il s'est bâti un inexpugnable séjour,
C'est dans l'aimable Sion qu'il s'est choisi une demeure immaculée.
C'est là qu'il a brisé la force des arcs invincibles,
Les boucliers et les glaives aigus et le cri retentissant des batailles.
Seigneur, tu fais briller du haut des montagnes éternelles ta lumière admirable,

Et les insensés se sont troublés dans leurs cœurs.
Ils se sont endormis d'un sommeil soudain, ils n'ont plus rien trouvé de leurs forces,
Ces hommes opulents qui se confiaient dans la puissance de leurs bras.
A la voix foudroyante du Dieu de Jacob,
Tous leurs escadrons ont été saisis d'un lourd sommeil.
Seigneur, combien tu es terrible ! et qui pourrait lutter avec toi ?
Le premier souffle de ta colère est déjà triomphant.
Tu fais retentir tes jugements du haut des cieux à l'oreille des mortels.
La terre, tout-à-l'heure tranquille, tremble maintenant sous tes pas,
O Roi éternel, lorsque tu t'es levé pour juger le monde,
Pour délivrer les hommes doux et pacifiques.
La pensée humaine te louera au fond des cœurs,
Et les doux souvenirs de la méditation te feront fête.
Suppliez l'Éternel, versez devant lui de suaves prières.
Que ceux qui entourent l'autel du Seigneur apportent de riches présents.
Il est le seul Puissant, il prépare la mort des Grands orgueilleux,
Il est le seul Terrible et la gloire des rois s'efface devant lui.

D'autre part, si la versification n'est pas grecque, le style n'est pas davantage hébraïque. Car enfin il faut six pieds pour un hexamètre, et si les équivalents de trois petits mots hébreux ne remplissent pas ce large cadre, il faut bien ajouter quelque chose. *Seigneur, par la force de votre bras, vous avez délivré votre peuple, les fils de Jacob et de*

Joseph (1). Cela va bien en hébreu, ô Seigneur, mais pour répondre à l'empereur Julien, il faut en outre que votre bras soit *grandement illustre* :

Σεῖο μεγακλήεντι βραχίονι ῥύσαο λαὸν,

que Joseph prenne le pas sur son père Jacob, et que Jacob, en compensation, devienne *magnanime* comme un héros d'Homère :

Παῖδας Ἰωσήφου καὶ Ἰακώβου μεγαθύμου.

Sans doute *j'ai vu,* moi aussi, *l'impie élevé comme les cèdres du Liban* (2), mais je sais d'autre part que le Liban est tout *parfumé*, et ce détail, négligé par le prophète, viendra à propos pour me fournir quatre syllabes précieuses : ὑπὲρ Λιβάνοιο θυώδεος. Comment parler du tonnerre sans remarquer qu'il est *retentissant ?*

Ἐν κύκλῳ τροχαλῷ βροντῆς πολυηχέος ὁρμή.

Et tandis que *la terre tremble,* n'ai-je pas encore le temps, dans mon effroi, de m'apercevoir qu'elle est *couverte de fleurs ?*

Ῥιζόθεν ἀνθοκόμος περισείετο κινυμένη χθών (3).

(1) Ps. LXXVII des Sept. v. 15 et LXXVI d'Apollinaire, v. 29 et 30 dans la *Patrol. Gr.* T. XXXIII. p. 1421.

(2) Ps. XXXVII des Sept. v. 35 et XXXVI d'Apollinaire, v. 77. p. 1363. Nous nous étonnons que M. le comte de Marcellus, en citant ce passage d'Apollinaire dans son *Nonnos*, notes du ch. XLI, p. 173, n'ait pas relevé cette faute de goût.

(3) Ps. LXXVII des Sept. v. 13 et Ps. LXXVI d'Apollinaire, v. 35 et 37.

Enfin *votre Miséricorde*, ô mon Dieu, *remplit le monde*, mais elle ne remplit pas mon vers ; il me faut ajouter une petite épithète au *monde* et un petit adverbe à la *plénitude* :

Πᾶσα Θεοῦ βέβριθεν ἅδην ἐλεητύος αἶα (1).

Vraiment Apollinaire a enlevé ses ailes au prophète pour lui donner des échasses.

VII

S. GRÉGOIRE DE NAZIANZE

Il nous appartient moins qu'à tout autre de montrer les côtés faibles de la poésie de S. Grégoire. Nous lisons toutes les œuvres du docteur de Nazianze avec amour, nous admirons sans réserve la merveilleuse fécondité de son génie. Son éloquence est presque un idéal et ses poèmes resteront un des plus riches trésors de la tradition chrétienne.

Grégoire de Nazianze a sur Apollinaire d'immenses avantages : il n'est jamais tombé dans cette frivolité d'humaniste qu'on a reprochée avec raison

Le texte porte au v. 37 : ἀνθιχόμος qui n'est pas grec, et l'éditeur propose ἀνθεχόμος, qui ne l'est pas davantage.

(1) Ps XXXIII des Sept. v. 5 et Ps. XXXII d'Apollinaire, v.10.

au poète de Laodicée. Il aime le beau langage comme le seul vêtement digne de la vérité, il tient à l'éloquence comme à sa conquête légitime, mais il ne sépare point la forme du fond, il ne va pas écouter dans le cercle intime d'un sophiste les louanges de Dionysos. Il nous serait d'ailleurs facile de démontrer que Grégoire ne fut jamais à l'école du paganisme.

Dans la demeure épiscopale de Nazianze, où il resta jusqu'à seize ans, on n'aperçoit nulle trace d'études païennes, ou simplement profanes. La mère de Grégoire l'a conçu par la prière ; elle veut, par la prière, l'enfanter à la vertu. L'enfant, de son côté, se hâte de devenir une victime sainte; les vierges du Ciel lui apparaissent en songe et son cœur reste ravi des radieuses visions qui sanctifient son sommeil. Il lit les Saintes Écritures et les livres qui parlent de Dieu. C'est sur leurs textes sacrés qu'il prononce ses premiers serments, sur leurs lois et leurs conseils qu'il règle sa conduite et son avenir. « Et d'abord, dit-il lui-même, j'usais de l'amitié des hommes pieux qui fuient les liens du mariage, qui ont secoué le joug du monde terrestre, afin de suivre, sur les ailes de l'âme, le Christ-Roi. Tandis qu'ils prenaient leur essor glorieux, je les suivais en les tenant embrassés par l'amour, car je les avais pris pour guides de mes célestes espérances ». Il exprime encore toute la beauté surnaturelle de cette éducation de famille, en disant que *son âme*, depuis ses plus tendres années, *resta toujours en fleur*.

Cependant, sur le seuil de la jeunesse, un désir nouveau semble envahir son cœur : « mes joues

étaient encore sans duvet, lorsque l'amour des lettres me saisit violemment. Je voulais donner à la science de vérité le secours des lettres mensongères, afin qu'ils ne s'enorgueillissent plus, ceux qui n'ont appris qu'une vaine et inutile faconde, afin de ne pas me laisser saisir dans les replis du sophisme. *Car jamais il ne m'est venu dans l'esprit de rien préférer aux Lettres sacrées qui ont nourri mon enfance.* »

Un de ses maîtres à Césarée se nomme Cartérius; il semble mener la vie monastique, car « sa gloire est grande parmi les âmes célestes et l'esprit de Dieu le tient sans cesse élevé au-dessus de la chair. » Peut-être même Cartérius est-il prêtre, car « en même temps que ses yeux versent des larmes dans la prière, ses mains apaisent le Christ par de très purs sacrifices. »

Grégoire a dix-huit ans, il fait ses adieux à sa famille et à sa patrie, car il se prépare à une longue absence. Ce qui l'attire, c'est d'abord la Judée, la terre par excellence des saints pèlerinages; c'est aussi l'école chrétienne de Césarée de Palestine, fondée par Origène et illustrée par le sang de S. Pamphile et de ses élèves martyrs. Il y a bien encore la *voix sonore* de Thespésios, *dont l'Attique est elle-même jalouse.* Grégoire écoute volontiers le rhéteur profane, mais il se nourrit avec délices des enseignements plus forts qui ont déjà donné aux églises du Pont et de la Cappadoce S. Firmilien, S. Grégoire le Thaumaturge et son frère Athénodore.

Agé d'une vingtaine d'années, Grégoire de Nazianze rejoint son frère Césaire en Egypte. Quel maître vient-il chercher? aucune épitaphe louan-

geuse ne nous révèle ce point de son histoire, mais ce que nous savons, c'est que Didyme, *le clair-voyant aveugle,* enseignait alors au Didascalée, que S. Athanase était toujours présent, malgré les exils, et que les docteurs du désert, Antoine à leur tête, venaient souvent porter aux églises d'Alexandrie les leçons de la laure et du monastère.

Enfin Grégoire, qui s'appelle lui-même *l'amant d'Athènes*, quitte tout-à-coup Alexandrie, âgé d'environ vingt-trois ans, échappe miraculeusement au naufrage et arrive dans cette *Ville d'or, la mère des belles choses.*

A Athènes, comme Basile, il ne connaît que deux routes : « la première et la plus noble était celle de nos temples, où nous entendions les docteurs de la vérité ; la seconde conduisait aux écoles et aux chaires de nos maîtres. » Ces maîtres étaient apparemment le païen Himère que Grégoire ne nomme nulle part et qui lui-même professait peu d'estime pour les riverains du *fleuve noir*, et le chrétien Prohérèse, ce roi de l'éloquence qui avait sa statue au Capitole. « Il n'est pas permis de comparer au soleil un petit flambeau, ni d'opposer pour l'éloquence aucun mortel à Prohérèse, qui ébranlait le monde par ses discours improvisés. — Quel coup de foudre l'Attique a reçu naguère! Le peuple entier des sophistes cédait la palme à Prohérèse, il la cédait, mais la mort jalouse l'a vaincu lui-même. Athènes a perdu sa gloire : jeunesse, fuis la terre de Cécrops ! »

La réputation de Grégoire et de Basile s'était répandue dans la Grèce et l'Orient. Déjà Athènes

leur destinait le premier rang dans ses écoles. Mais Basile s'enfuit désenchanté et Grégoire le suivit bientôt. Il partit secrètement pour Constantinople, tandis que Césaire lui-même quittait Alexandrie. Les deux frères arrivèrent ensemble dans la capitale, dont Grégoire devait être un jour le pontife et l'apôtre. Constance fit offrir à Césaire le titre de médecin impérial et la main d'une noble héritière. Mais le jeune savant préféra à ces faveurs la joie de rentrer avec son frère au pieux foyer de l'évêque de Nazianze. Ainsi leur éducation scholaire se terminait par un acte de désintéressement, dont la jeunesse moderne pourrait apprécier le mérite et la délicatesse.

Aux leçons des écoles les plus celèbres de l'Orient succédèrent les leçons de la solitude. Tantôt dans son ermitage d'Arianze, tantôt sur les bords de l'Iris, auprès de S. Basile, tout entier aux Saintes Écritures et aux livres des anciens Pères, Grégoire goûta l'âpre et fortifiante saveur de la vie monastique. Lui-même se rend ce témoignage : «La terre était son lit, et souvent il prolongeait jusqu'à l'aurore, debout comme une colonne, son oraison et ses larmes. Son esprit chaste, nourri des Saintes Lettres, était armé des oracles divins. Il avait rejeté le suc amer des livres profanes et tout le brillant éclat de leurs fausses couleurs. »

Si la poésie grecque est destinée à revivre sous l'influence du Christianisme, son heure est arrivée. La langue est vivante encore, elle n'a jamais péri ; les vieux monuments de l'Ionie et d'Athènes sont debout, et semblent provoquer l'émulation d'une littérature nouvelle. Après quatre siècles de luttes

sanglantes, la religion du Christ est mûre pour toute sorte de gloire : elle occupe aussi bien les chaires de l'éloquence que le trône des Césars. Qu'elle s'empare donc enfin de la lyre, et qu'elle chante son triomphe ! Voici son poète : c'est un noble et ardent génie; c'est un familier d'Homère, et tous les secrets des muses lui sont connus ; c'est un disciple de la Croix, ses passions sont vives, mais il les comprime avec l'énergie des Saints. Dans cette âme de poète, l'inspiration chrétienne pourra retrouver toutes les ressources de l'art antique, purifier cet art, l'ennoblir, le transfigurer, et chanter enfin, sur le ton des prophètes, l'hymne de la nouvelle alliance !

S. Grégoire a énuméré lui-même les raisons qui l'ont déterminé à écrire en vers : la nécessité de réfuter les Apollinaristes qui usaient du même procédé pour répandre leurs erreurs, la difficulté qui accompagne toute composition poétique et qui retient utilement l'élan de l'écrivain, l'attrait qu'éprouvent les jeunes gens pour cette forme littéraire, l'honneur du Christianisme engagé dans la lutte contre Julien, enfin l'apaisement de son âme en proie à toutes les tristesses et à tous les combats.

Ces motifs sont nobles, généreux ; ils sont dignes d'un apôtre sans cesser de convenir à un poète. Cependant il y a des hésitations dans l'esprit de Grégoire. Alors même qu'il découvre ses projets, qu'il commence à les réaliser, il semble douter de l'opportunité de son œuvre. « Si les longs discours des Apollinaristes, dit-il, si leurs psautiers nouveaux, bien différents de celui de David, si le charme des vers nous est donné pour un troisième Testament,

nous aussi, nous ferons des psaumes, nous composerons des vers, nous les répandrons en grand nombre ; car nous croyons avoir, nous aussi, l'esprit de Dieu. *Est-ce là cependant, une grâce de l'Esprit-Saint ? N'est-ce pas plutôt une innovation humaine ?»* Ce soupçon, cette inquiétude doit être notée : Grégoire se connaît la mission divine de prêcher la vérité, de défendre la pure doctrine de la foi ; il est sûr de lui-même comme orateur, mais il a des scrupules comme poète Ce n'était pas en vers qu'écrivaient Origène et Athanase. L'éloquence chrétienne a déjà une tradition, la poésie n'en a pas. Si l'on observe avec quelque soin le ton général des œuvres poétiques de S. Grégoire, on remarque combien cette préoccupation le domine. Tantôt il prend l'essor sur les sommets de la théologie, il est grand, majestueux, sublime ; tantôt il s'enfonce dans des abîmes de tristesse, il pousse des cris déchirants en se voyant pauvre et nu devant Dieu, et l'élégie païenne n'a rien de comparable à ces douloureux accents ; tantôt il chante la virginité, et de manière à faire croire que « Milton et Michel-Ange ont pu s'inspirer de ses beaux vers (1) ; » tantôt il raconte sa vie, ses combats, ses déceptions, ses espérances, il flétrit le luxe, l'avarice et tous les crimes, il met en vers son oraison, il pleure sur des tombeaux : mais partout, dans cette œuvre immense, le poète parle en son nom propre ; ce sont des méditations, des contemplations, des souvenirs personnels, il chante pour lui-même et pour quelques amis, il sait que

(1) De Broglie : *Valentinien et Théodose.* T. II.p. 511.

ses vers ne seront jamais populaires, et il se résigne. Et, en effet, ces peuples orientaux qui comprenaient la grande parole de Basile et de Grégoire lui-même lorsqu'ils parlaient à l'ambon des basiliques, qui inséraient dans leurs liturgies les belles prières en prose de tous leurs docteurs, n'ont jamais répété, dans le culte public, une prière à la Trinité, une hymne au Christ du poète de Nazianze. Ces mots étrangers à la langue commune, ces flexions dialectiques, ces rythmes d'une origine profane n'étaient plus compris ni acceptés du vulgaire. A notre humble avis, ce n'est pas l'influence alexandrine qui a porté malheur au génie poétique de S. Grégoire; ce n'est pas non plus « que son vers lourd, traînant, dépourvu de précision et d'élégance, lui refuse souvent des ailes pour s'élever (1) ; » ce n'est pas même que, diffus, se répétant sans cesse, faisant des vers sur tout thème, « il y mette beaucoup plus de prose que de poésie (2) ; » ces diverses appréciations nous paraissent exagérées. Grégoire est vraiment un grand poète, il a toute les grandes pensées qui conviennent, il habite les hauteurs et il sait descendre en lui-même ;, son pathétique est plus profond et en même temps plus moral que celui de l'antiquité; sa versification est forte, nerveuse, point du tout traînante, quoi qu'on en dise; s'il présente dans son vaste recueil quelques pièces médiocres et prosaïques, d'autres sont vraiment sublimes, et les critiques bienveillants jugent les auteurs par leurs

(1) De Broglie, l. c. II. p. 509.

(2) V. Duruy, *L'empereur Julien* dans l'*Annuaire de l'Assoc. des études grecques,* 1883. p. 167, note.

chefs-d'œuvre. Il ne manque à S. Grégoire que de se sentir l'interprète d'un peuple. Si des multitudes avaient frémi à sa voix, si les voûtes des temples avaient retenti de ses hymnes, si les Chrétiens de la Cappadoce et de l'Orient avaient fait de ses chants sacrés leurs prières publiques, leur liturgie nationale, Grégoire aurait atteint cette perfection dernière de la poésie lyrique qu'on appelle l'enthousiasme. Mais, il faut le reconnaître, l'enthousiasme est presque absent de ses œuvres et même des plus parfaites. En le lisant, en le relisant surtout, on est touché, ému, saisi d'admiration : tout est noble, tout est grand, tout est pur ; mais rien n'entraîne.

C'est qu'on était loin de l'époque, où le dialecte d'Homère était entendu de tous, où chaque oreille savait distinguer la brève de la longue. Déjà l'accent triomphait de la quantité métrique, les rythmes anciens ne convenaient plus qu'à une poésie savante, pratiquée et comprise des seuls lettrés, et qui chantait sans écho dans quelques solitudes.

Le poète chrétien d'Occident, Prudence, avait sans doute bien moins de génie que Grégoire le Théologien. Sa latinité était plus éloignée de celle d'Horace, que la langue de Grégoire de celle d'Euripide ; il y a cependant plus de souffle dans ses poésies lyriques, soit dans les *Cantiques des Heures*, soit dans le livre des *Couronnes des Martyrs*, que dans la plupart des œuvres du poète oriental. C'est que Prudence est compris de tous, qu'il le sait, qu'il parle au peuple, à l'Église entière, et que bientôt sa voix remplira les temples et donnera des formules à la prière chrétienne.

VIII

LA PARAPHRASE DE L'ÉVANGILE DE S. JEAN PAR NONNOS

Nonnos est un réformateur, son vers hexamètre beaucoup plus élégant que celui d'Apollinaire a servi de modèle non seulement à Coluthus, à Tryphiodore, à Quintus de Smyrne, mais aux poètes chrétiens : à Paul le Silentiaire, à Eudoxie et peut-être à Synésius (1).

Nul ne poussa plus loin que Nonnos l'amour et la recherche de cet hexamètre harmonieux même pour nos oreilles barbares, sans hiatus et presque sans spondées, coulant d'une source continue, toujours du même pas et avec le même murmure.

Nous n'examinons pas quelle est la valeur poétique de la *paraphrase de l'Évangile de S. Jean*. Quand une entreprise est de mauvais goût par elle-même, l'exécution ne peut être heureuse. Plus Nonnos est à l'aise dans ses *Dionysiaques* , plus il semble à l'étroit dans son pseudo-Évangile, il ne gagne à traduire l'auteur sacré qu'une légère

(1) De Marcellus, *Nonnos*, éd. Didot, 1856. *Introd.* p. XLV-L. — G. Hermann ajoute à cette liste des disciples de Nonnos plusieurs autres noms, en particulier celui d'Apollinaire. Cela est bien difficile chronologiquement. Mais Proclus, dans ses hymnes, et les épigrammatistes de l'Anthologie se ressentent manifestement de l'influence de Nonnos. Cf. Fred. Jacobs, dans la préface de *l'Anth. Gr.*

apparence de brièveté et de concision; mais il perd beaucoup de ses qualités réelles: l'éclat de ses images, l'abondance et la richesse de ses développements, et même l'harmonie caractéristique de son hexamètre. Les hiatus reparaissent, le récit est plus court, mais le vers est moins rapide; d'ailleurs, comme nous le disions, la brièveté même du récit n'est qu'apparente. Sans doute, il n'est plus de personnage qui garde la parole, cent vers durant, pour ne rien dire; mais le texte de l'Évangile est encore affaibli par une foule d'additions étrangères (1). C'est à propos de Nonnos, et pour le justifier, qu'on a parlé *d'épithètes bibliques*. On a dit que « l'abondance des adjectifs ou des attributs de la divinité était une propriété spéciale des livres saints (2). » Il y a là une singulière erreur. Il est vrai que certains adjectifs apparaissent fréquemment dans les traductions de l'Écriture. Mais d'abord ces adjectifs sont simples et correspondent à des idées simples. Ce ne sont point des épithètes descriptives comme dans Homère et surtout dans Nonnos. En outre, et cette raison a sa valeur quand il s'agit de définir l'esprit d'une littérature, le nombre des adjectifs scripturaires serait certainement réduit des deux tiers, si l'on remontait au

(1) Il faut reconnaître pourtant que Nonnos a rarement ajouté des ornements profanes aux paroles du Sauveur lui-même. La parole qui ressuscita Lazare est bien rendue par ce demi vers à césure trochaïque : ἔξιθι, Λάζαρε, δεῦρο. Le récit des derniers moments du Christ est aussi irréprochable, sauf les longueurs consacrées à l'éponge et au fiel.

(2) De Marcellus: *introd.* p. XXIX.

texte hébreu qui présente presque toujours les attributs divins sous forme verbale et active.

Il n'y a donc nul progrès, à notre avis, des *Dionysiaques* à la *paraphrase*. A en juger par le mérite relatif des deux ouvrages, c'est le second qui est un essai, tandis que le premier présente tous les caractères d'une œuvre de maturité. Si le chantre de Bacchus n'est pas déjà chrétien, il a lu du moins l'Évangile. Que sont les paroles de salutation de Mercure à Électre : χαῖρε γυναικῶν, etc. (1) Que sont ces changements d'eau en vin qu'on ne rencontre chez aucun mythologue de l'antiquité et qui deviennent, chez Nonnos, le stratagème favori (2) de Bacchus, sinon des réminiscences, peut-être inconscientes, de S. Luc et de S. Jean ? On peut trouver étrange qu'un chrétien ait composé les *Dionysiaques*. Mais l'histoire littéraire fourmille d'inconséquences. Quand une fois il ont bu aux sources menteuses de l'Hippocrène, des chrétiens et même des évêques peuvent aussi bien chanter Dionysos que le sage Minerve.

(1) *Dionys*. III. 425-429.

(2) C'est par ce procédé qu'il triomphe de la Nymphe Nicée au 16e chant, et d'Aura au 48e. Au chant 14e, Bacchus change en vin le lac Astacide. Cf. la *note* de M. de Marcellus, p. 69.

IX

LES HYMNES DE SYNÉSIUS

Nonnos possède admirablement Pindare, il a entendu l'*écho dorien* répéter les sons enchanteurs de la lyre thébaine :

Πινδαρέης φόρμιγγος ἐπέκτυπε Δώριος ἠχώ (1).

Les réminiscences se pressent sous sa plume, il a retrouvé quelque chose de ce beau et brillant langage, de ces alliances de mots heureuses et hardies de l'ancien lyrisme. Mais Nonnos eut-il réussi à imiter Pindare dans ses rythmes comme il est parvenu à donner un nouvel éclat à l'hexamètre d'Homère ? Il est permis d'en douter. Sans chercher des allusions où il n'y en a pas, nous dirons qu'*Hymnos*, le poète de la lyre, était mort, que les nymphes des montagnes pouvaient en gémir :

ὀρεστιὰς ἄχνυτο νύμφη
μυρομένη νέκυν Ὕμνον (2),

que les lions pouvaient *pleurer sous leurs formidables paupières* :

καὶ βλοσυροῖς βλεφάροισι λέων ὠδύρετο βούτην,

(1) *Dionys*. XXV, 21.
(2) *Dionys*. XV, 371-372.

que le poète lui-même pouvait chanter sur cette tombe une délicieuse complainte, imitée de Théocrite et de Virgile, mais que rien de tout cela ne rendait la vie à Hymnos : *Chalumeaux, taisez-vous, le Pasteur harmonieux n'est plus* !

Σύριγξ, μηκέτι μέλπε · λιγύθροος ὤλετο βούτης.

Cependant un contemporain de Nonnos, et, selon quelques apparences, un poète de son école (1) entreprend de faire ce que le poète de Panopolis n'avait pas essayé. « Synésius est un Grec africain, un descendant des colons doriens transportés sous le ciel brûlant de la Cyrénaïque : il est né dans cette colonie plus lettrée, et, à ce titre, plus hellénique encore que Sparte sa rude métropole ; il s'est instruit dans cette autre colonie grecque d'Egypte, seconde Grèce, moins poétique et moins inspirée que la première, qui n'eut point d'orateurs, parce qu'elle date d'Alexandre, et qu'elle n'eut que des rois, mais qui, de Théocrite à Plotin et à Proclus, d'Hipparque à Galien, de Clément d'Alexandrie et d'Ori-

(I) De Marcellus : « A la suite des contemporains reconnus ou contestés de Nonnos, encore un mot d'un poète son ami, j'ai presque dit d'un émule de ses recherches littéraires et de sa conversion religieuse, qui lui survécut, si je ne me trompe, et fut son élève. Oui, dans ce Synèse, l'illustre Africain descendant d'Hercule...... je vois encore une image et un disciple de Nonnos, qu'il admirait et dont il a du connaître la vieillesse.... le pieux évêque semble avoir profité de la méthode perfectionnée de Nonnos et montre une sorte de reflet de l'élégance et de l'euphonie de l'hexamètre, que le poète de Panopolis venait d'inaugurer. » *Nonnos*, introd. p. XLIX.

gène à S. Athanase, embrasse un bien riche domaine, une bien puissante variété de l'esprit humain (1). » En d'autres termes et plus simplement, Synésius aurait été un Dorien de l'école d'Alexandrie, s'il y avait eu encore des Doriens au cinquième siècle de l'ère chrétienne.

Pindare a fait souvent l'éloge de Cyrène *aux beaux coursiers*, véritable *jardin de Vénus, célèbre par ses victoires aux jeux de la Grèce et protégée par Apollon Carnéen*. Lui-même semble avoir visité cette colonie des Égides en Lybie. Il nous représente dans une de ses plus belles odes « cette côte sablonneuse jadis peuplée par les lions, le *blanc mamelon* où s'élève la cité ; puis, dans la ville même, la longue route pavée de blocs solides que les ancêtres d'Arcésilas avaient bâtie au milieu des sables en la conquérant sur le désert, et tout au bout, à l'extrémité de l'Agora, isolé des autres sépultures où reposaient les rois de sa race, le monument solitaire de Battus, ancêtre d'Arcésilas (2). » Or, Synésius, dix siècles après Pindare, faisait remonter son origine à cette même race des Héraclides et parlait aussi de ces antiques tombeaux des Doriens où il craignait de n'avoir pas sa place (3).

La prose de Synésius est déjà toute poétique. Son style, dit Photius, est sublime et grandiose. Ses lettres sont pleines de charme et de douceur, avec des pensées fortes et abondantes (4). On remarque

(1) Villemain, *Tableau de l'Éloq. Chrét.* 1876, p. 233.
(2) Alf. Croiset, *La poésie de Pindare*, p. 16.
(3) Voir sa première *Catastasis* sur l'invasion des Barbares.
(4) *Biblioth.* Cod. XXVI.

dans tous ses ouvrages une parfaite connaissance de l'ancienne littérature. Le fond est tour à tour païen ou chrétien, mais la forme est toute païenne. C'est peut-être, des grands écrivains de son temps, celui qui est resté le plus refractaire à l'influence des Écritures. Si ce descendant des Héraclides, ce nourrisson des Muses, égaré dans le sanctuaire chrétien, cherche à renouer la tradition du lyrisme et à ressaisir la lyre de Pindare, son œuvre poétique donnera la mesure de ce que pouvait en ce genre le génie de son siècle.

« Viens à moi, s'écrie-t-il, viens, lyre harmonieuse, après le chant de Téos, et les concerts Lesbiens, dans des hymnes plus graves, fais retentir l'ode dorienne ! »

Et ce n'est pas une vaine invocation, une promesse frivole et téméraire. L'inspiration de Synésius est vraiment riche et savante. Cette légère teinte de mélancolie, particulière à l'auteur, convenait parfaitement à un genre de poésie qui se distinguait de tout autre par la fréquence des maximes morales et l'élévation de la pensée religieuse. Le poète est d'ailleurs vivement préoccupé des exemples que lui ont légués les anciens lyriques, il veut être digne de ses modèles et ne point dégénérer des Doriens ses ancêtres. Cette préoccupation l'accompagne jusque dans cet hymne au Christ, *où la sévérité du dogme est conservée tout entière sous l'éclat des images poétiques* (1). « Célébrons le Fils de la Vierge, de la Vierge qui n'a pas subi les liens d'un péris-

(1) Villemain, p. 222.

sable hyménée..... Ta naissance a précédée l'origine des siècles..... Tu es la Lumière primitive, le Rayon coéternel du Père.. .. C'est toi qui es le Sauveur des hommes ! De ton ineffable foyer, lançant une flamme qui porte la vie, tu nourris les mondes ! de ton sein germentla lumière, l'intelligence et l'âme ! Aie pitié de ta fille, enfermée dans ce corps périssable pendant la durée terrestre de sa destinée. Préserve de l'atteinte de la maladie la vigueur de ce corps. Donne la persuasion à nos paroles, la gloire à nos actions, *pour qu'elles ne fassent pas honte à l'antique renommée de Cyrène et de Sparte* (1). »

Peut-on croire que les hymnes de cet évêque néophyte qui mêlait à la prière tant de souvenirs profanes soient devenus des cantiques populaires, et qu'ils aient retenti, comme le veut M. Villemain (2), *dans plus d'une Église* d'Orient ? Est-ce aux fidèles de Ptolémaïs que le poète adresse ces exhortations : « Célébrons le Fils de la Vierge (3) !... Couronnons des plus beaux chants de la poésie, la Source sacrée, féconde par elle-même, le Dieu, noble Fils du Dieu immortel (4) ! » Il est facile de voir que ce n'est là qu'un pluriel de majesté, que Synésius s'adresse, non à son peuple, mais à son âme et à sa lyre, qu'il ne chante qu'en son nom personnel et qu'il se regarde, non comme l'interprète autorisé du peuple chrétien, mais comme

(1) *Hymn.* V. 1-39.
(2) *Ibid.*
(3) *Hymn.* V. 1.
(4) VI, 5.

'adorateur solitaire de la Divinité. C'est son âme seule qu'il invite *à s'abreuver aux sources éternelles* (1), *à célébrer, dans l'hymne du matin, le Dieu qui donne au jour son éclat et à la nuit ses étoiles* (2). S'il demande une grâce, c'est pour lui-même : « Prête une oreille favorable à mes chants joyeux. Éclaire-moi de la lumière de la Sagesse (3) .... Répands sur ton serviteur les flots de la vie intellectuelle : ne m'inonde point des richesses terrestres, afin que je puisse m'élever jusqu'aux choses divines; ne permets pas à la triste pauvreté de s'attacher à ma demeure et d'abattre vers la terre les pensées de mon âme (4). ..... Seigneur, conserve-moi le frère qui naguère était aux portes du tombeau. Que ta main protectrice s'étende sur ma paisible demeure (5)..... Accorde-moi, o Sauveur Jésus, accorde-moi de voir ta splendeur divine (6) ». Bien loin de chanter pour le peuple, il s'écrie tout-à-coup : « Arrête ! lyre téméraire, arrête ! ne révèle pas au peuple les secrets des Saints Mystères. Chante les choses d'ici-bas, mais qu'un silence éternel voile les merveilles des cieux (7). »

D'ailleurs Synésius est philosophe avant que d'être poète ; il médite plutôt qu'il ne chante. Ses hymnes métaphysiques sont parfaits comme mono-

(1) I, 128.
(2) I, 4-8.
(3) II, 5.
(4) III, 510.
(5) VIII, 19.
(6) X, 12.
(7) I, 71.

logues, mais ils n'ont jamais pu être récités par les mille voix d'une assemblée en prière. Enfin il est impossible d'admettre qu'au cinquième siècle de notre ère, le dialecte dorien fût encore compris *dans les églises d'Orient*, ni même dans la Cyrénaïque. Synésius composait donc ses hymnes dans une langue morte ; pour les comprendre et les goûter, il fallait *la double initiation du Philologue et du Platonicien.*

X

CONCLUSION

En terminant cette première partie de notre œuvre, nous présenterons au lecteur deux tableaux destinés à se faire contraste. Ce sont les tableaux d'un maître, de Chateaubriand, dans son poème des *Martyrs*. De part et d'autre, c'est le même horizon : les vallées de l'Arcadie, plantées de myrtes et de sycomores, les neiges lointaines du Telphusse et du Lycée. On retrouve des deux côtés les mêmes personnages, assis sur un banc de pierre à la porte d'un verger. Mais ici c'est une jeune fille qui occupe le centre du tableau. La prêtresse des Muses est debout. Ses pieds nus foulent le gazon, et les zéphyrs du Ladon et de l'Alphée font voltiger ses cheveux noirs autour des cordes de

sa lyre. Cymodocée n'est point avare de ses chants : elle en sait aussi long sur les fables antiques que l'Aède des Phéaciens, et le Silène de Virgile et l'aveugle harmonieux d'André Chénier. Elle connaît tous *les longs détours des chansons vagabondes ;* et son père, le vieil Homéride, n'a plus rien à lui révéler de la science de son aïeul. Malheureusement cette scène des temps héroïques est placée par l'auteur à une date bien tardive. Ces hommes, qui écoutent, sombres et austères, les chants de la jeune fille, n'ont rien de commun avec l'auditoire des anciens rhapsodes. Ce vieillard surtout, qui porte le nom de Cyrille, ce nouveau pasteur des peuples, si différent des pasteurs d'Homère, dont le front montre encore les cicatrices du martyre, est un étrange auditeur pour la prêtresse des Muses. Nous savons tous les droits du poète, même en prose, et nous lui pardonnons tous les anachronismes. Mais, sans lui chercher querelle, nous voulons constater que sa peinture n'est point un tableau d'histoire, que Cymodocée ne ressemble à aucune vierge de son temps, que cette figure est empruntée à un passé de douze siècles et que les poétesses grecques, trois cents ans après l'ère chrétienne, ne se servaient plus de la lyre qu'en métaphore, ne foulaient plus le gazon de leurs pieds nus, et ne livraient que rarement leurs cheveux, noirs ou blonds, au jeu des zéphyrs. L'épopée était alors représentée par Nestor de Laranda et par son fils Pisandre, et lorsqu'elle voulait faire quelque chef-d'œuvre, elle confectionnait laborieusement une *nouvelle Iliade*, en vingt-quatre chants, d'où

chaque lettre de l'alphabet était bannie à tour de rôle. Que vous êtes loin de songer à ces ingénieuses merveilles, O Cymodocée ! Si vous composiez des poèmes lipogrammatiques, celui qui vous met en scène pourrait me faire illusion ; sans vous fixer une place précise dans la chronologie, je vous trouverais du moins quelque abri dans le monde des possibles ou des vraisemblables. Mais vous arrivez trop tard pour être Sapho ou Corinne, et cela même ne vous siérait pas. Pour vous donner quelque apparence de réalité, on fait entendre que vous deviendrez chrétienne un jour, mais je ne puis le croire. Vous vous montrez beaucoup trop païenne, jeune fille, pour vous convertir jamais, on ne convertit ni les Dieux ni les ombres. Et si vous n'êtes pas une des Muses en personne, vous n'êtes qu'un fantôme évoqué de leur tombeau.

Le tableau que nous venons d'examiner est donc d'une conception tout idéale, et sans nul mélange de réalisme. Il n'appartient d'ailleurs à notre sujet qu'à titre de contraste. Celui que nous allons étudier maintenant, si l'on me permet de suivre ma comparaison, fait partie de notre galerie. C'est un tableau de la poésie chrétienne. Le panorama est resté le même, et pourtant les couleurs sont moins riantes, car ce sont les personnages sombres que l'on voit au premier plan.

Cyrille s'est adressé à Eudore : « Chantez-nous ces fragments des livres saints que nos frères les Apollinaire ont arrangés pour la lyre, afin de prouver que nous ne sommes pas ennemis de la belle poésie et d'une joie innocente. Dieu s'est souvent

servi de nos cantiques pour toucher le cœur des infidèles ».

Eudore est allé chercher, aux branches d'un saule voisin, une lyre plus forte et plus grande que celle de Cymodocée. C'est un *Cinnor* hébreu. Les cordes en sont détendues par la rosée de la nuit. Après avoir accordé l'instrument, le fils de Lasthénès paraît au milieu de l'assemblée comme le jeune David, prêt à chasser par les sons de sa harpe l'esprit qui s'est emparé du roi Saül. Cymodocée va s'asseoir auprès de Démodocus. Alors Eudore levant les yeux vers le firmament chargé d'étoiles, entonne son noble cantique.

Comme la fable tout entière avait passé sur les lèvres de la fille d'Homère, tous les faits bibliques, depuis la création jusqu'à la naissance du Sauveur, sont célébrés par le pénitent chrétien : il emprunte tour à tour à Moïse, à David, à Salomon, à Isaïe, leurs récits, leurs images et leurs prières.

Ne nous arrêtons pas au léger anachronisme que Chateaubriand a signalé lui-même. Accordons-lui non seulement les Apollinaire, mais Grégoire de Nazianze et Synésius de Cyrène et Nonnos de Panopolis. Quand Eudore aurait lu et possédé de mémoire toutes ces traductions, ces méditations, ces hymnes et ces paraphrases, rien n'y était *arrangé pour la lyre*. La religion nouvelle avait formé des docteurs et des philosophes supérieurs à leurs contemporains. Ses orateurs pouvaient être comparés, sans exagération dans l'éloge, à ceux de l'ancienne Athènes, mais pour les raisons que nous avons développées, de toutes ces manifestations du génie

chrétien déjà triomphant, sa littérature poétique restait la plus pâle et la plus indécise. Si vous cherchez, o fils de Lasthénès, parmi les monuments de votre foi, une poésie qui ne le cède point à celle d'Homère, un lyrisme plus pur et plus brillant que toutes les mélodies doriennes, ne consultez ni le passé, ni même l'avenir de votre langue; il vous faut quitter la Grèce et oublier jusqu'au nom des Muses. Emportez votre *cinnor* oriental, traversez les mers, et allez prêter l'oreille aux échos du Sinaï, du Carmel et de l'Hermon. Ne vous obstinez pas à ramener ces sons divins aux rythmes de vos poètes, n'affaiblissez pas leur éclat par le mélange d'une harmonie étrangère. Il y a là des coups de foudre, des voix du ciel, qui ne trouveront leur expression, ni dans les ressources de vos dialectes, ni dans les formes lyriques que vous ont transmises les siècles.

LES ORIGINES

DU

RYTHME TONIQUE DES MÉLODES

CHAPITRE PREMIER

LES RYTHMES DE L'ANCIEN LYRISME

I. — LE RYTHME EN GÉNÉRAL

Le rythme pris dans son sens étymologique est le *courant* régulier des sons (1). Les sons ont pour mesure leur durée : c'est pourquoi les théoriciens ont défini le rythme : *la suite régulière et distincte des temps*, χρόνων τάξις ἀφωρισμένη. Que le son ait pour origine la voix humaine, un instrument de musi-

(1) L'abbé Le Batteux a publié en 1770 dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, T. XXXV, p. 413–431, une étude sur *les nombres poétiques et oratoires*. Il considère d'abord le rythme en lui-même : « Tout discours est un ruisseau qui coule, c'est l'emblème sous lequel les anciens l'ont peint : *flumen orationis*. Mais comme l'organe qui produit le discours a besoin de repos, pour reprendre son ressort, il s'ensuit que ce ruisseau ne peut couler continuellement et sans quelque interruption. Or ce sont ces interruptions qui ont donné naissance aux espaces terminés ; les espaces ont produit les rythmes, les rythmes ont produit les vers, les vers n'étant autre chose qu'une espace terminé rempli de syllabes. » p. 414.

que, un corps en mouvement, l'intervalle qui s'écoule entre deux silences peut toujours être rapporté à un temps arbitraire pris pour unité (1). Les Grecs appelaient cette unité relative, *temps premier*, Χρόνος πρῶτος, ou *point sonore*, σημεῖον. Dans l'écriture musicale, le temps premier est représenté par la note la plus courte, dans la parole articulée par une voyelle brève, qui est le type de la syllabe. Cet élément sonore isolé est plus ou moins intense d'après l'amplitude, plus ou moins aigu d'après le nombre des vibrations qu'il provoque, et même, dans des sons de même intensité et de même hauteur, la nature du mouvement exécuté par les diverses molécules vibrantes peut différencier le timbre. Mais, *chez les anciens*, ni le timbre, ni l'intensité, ni la hauteur du son ne font partie du rythme, qui est essentiellement fondé, non sur *les qualités* de l'élément sonore isolé, mais, sur *la durée relative des sons composés et successifs*.

(1) Le Batteux : « Aristote nous a donné du rythme une définition très philosophique et il est le seul qui l'ait donnée ainsi. Tout discours, dit-il, pour n'être point désagréable et inintelligible, doit être terminé ; or rien ne se termine que par le nombre arithmétique, ἀρίθμῳ et c'est de ce nombre arithmétique que résulte le nombre musical des discours, ῥυθμός (*Réth.* III. 8). Aristote veut dire que dans le discours vraiment nombreux ou rythmique, les syllabes doivent être comptées et senties dans la prononciation, comme les unités le sont dans la numération arithmétique, et qu'à la fin de la période, elles doivent être réunies en somme dans le nombre musical, comme les unités le sont à la fin de la numération dans le nombre arithmétique, de manière que l'oreille sente la progression et le total des syllabes, comme l'esprit sent la progression et le total des unités. C'est pour cela que le rythme fut appelé *nombre* par les Latins ». p. 414.

Pour que le son devienne rythmique, il faut, en vertu même de la définition, supposer au moins deux temps simples, c'est-à-dire la succession de deux notes, ou de deux éléments syllabiques au *minimum* (1). Les combinaisons de ce genre, s'appellent *pieds*. Prenons pour exemple le mot παραλαμβάνομεν. Si nous séparons par la pensée les deux syllabes initiales παρα, il n'est aucun motif déterminant pour donner à la première un son plus prolongé qu'à la seconde, ou réciproquement. Les éléments du dernier couple syllabique νομεν se trouvent aussi dans un rapport parfait d'égalité, c'est le pied le plus simple, le procéleusmatique ou pyrrhique ; et si, faisant abstraction du couple syllabique intermédiaire, nous supposions le mot παρα-νομεν sans syllabe longue et sans accent, nous aurions un procéleusmatique double, dont tous les éléments auraient une égale valeur, un à un et deux à deux. Or, il est évident que dans ces conditions purement hypothétiques, le rythme serait d'une effrayante monotonie. Aussi n'est-il pas un seul mot d'une langue humaine qui le réalise absolument. On doit même dire que le procéleusmatique simple ou double n'est pas un pied dans le sens strict du

(1) Le Batteux : « Il faut au moins deux points contigus pour faire une ligne, et deux instants successifs pour faire la durée *minimum*, » p. 416. — « Le rythme le plus petit est au moins une mesure de deux temps, parce qu'un seul temps n'est qu'un élément de mesure, et non une mesure. » p. 419. — Dans ces courtes observations sur les éléments du rythme, nous avons sous les yeux le traité de M. Christ, *Metrik der Griechen und Roemer*, éd. 1879, et l'excellent abrégé qu'en a donné M. S. Reinach, dans son *Manuel de Philologie*, livre IX, p. 176.

mot (1), et qu'une succession de syllabes de même valeur ne pourrait constituer un rythme qu'en interprétant ce mot dans un sens large. Le rythme n'est pas une succession quelconque de sons, mais bien *une succession par alternative de sons plus forts et de sons plus faibles, qui se renouvellent à des intervalles égaux*; et l'unité de mesure rythmique ou *le pied* est précisément *cette combinaison d'un temps fort et d'un temps faible, formant un couple indivisible* (2).

Le principe formel qui donne au rythme sa variété est l'*accent* ou *prosodie*, προσῳδία. L'étymologie même du mot témoigne de l'importance de la musique dans le rythme en général et particulièrement dans la poésie. Mais une distinction est ici nécessaire : l'accent métrique, τὸ μέτρον marque proprement la durée ou la *quantité* des syllabes, l'accent tonique ὁ τόνος se réfère à leur *qualité*, et introduit ainsi dans le rythme un élément hétérogène dont nous parlerons plus tard. Il ne s'agit ici que de la prosodie *métrique*. Dans toute langue, certaines voyelles sont longues de nature et d'autres brèves.

(1) Aristoxène dit expressément que le pied le plus court valait trois temps premiers. Il excluait donc le pyrrique qui n'en vaut que deux.

(2) A. Croiset, *la poésie de Pindare :* « Une suite alternante de temps forts et de temps faibles formait le rythme..... le rythme est engendré par une certaine alternative de force et de faiblesse dans l'intensité des sons et des mouvements, par une certaine opposition qui va se répétant à l'infini. Chacune de ces oppositions forme comme un couple indissoluble qui est la véritable unité, la véritable mesure du rythme. Ce couple, fait d'un temps fort et d'un temps faible, s'appelle un *pied.* » p. 32 et 33.

Les longues sont ordinairement le résultat d'une crase à la soudure du thème primitif et de la désinence. De plus, les voyelles brèves de nature deviennent longues de position lorsqu'elles sont suivies de deux consonnes, à cause du retard nécessaire qui en résulte dans la prononciation. Mais quelle que soit leur origine, les syllabes longues ont dans le rythme métrique une valeur double des brèves, elles équivalent à deux points sonores, et dans l'ensemble du pied métrique, elles prennent le nom de ***temps fort***, de ***base***, ou de ***thésis***, par opposition aux voyelles brèves, qui sont le ***temps faible***, ou l'***arsis***. Ainsi le mot σώμασιν constitue dans le rythme un pied de trois syllabes appelé ***dactyle***, la première est représentée par une voyelle longue, formant la base du pied, les deux autres par des voyelles brèves formant ensemble l'arsis: -|◡ ◡ On voit que la valeur relative de la longue étant double de celle de la brève, il y a équilibre parfait entre les deux parties intégrales du pied métrique : rapport $\frac{2}{2}$. Il en est de même dans l'***anapeste***, dactyle renversé ◡ ◡|-, où l'arsis précède la base. Ces deux pieds constituent le γένος ἴσον d'Aristoxène.

Mais le rapport entre l'arsis et la base n'est pas toujours l'unité. Dans l'***iambe*** ◡|-, et dans le ***trochée*** -|◡, le rapport est $\frac{1}{2}$ ou $\frac{2}{1}$; ce sont les mètres de genre double : γένος διπλάσιον ; et dans les quatre péons :

- ◡ | ◡ ◡
◡ - | ◡ ◡
◡ ◡ | - ◡
◡ ◡ | ◡ -

il est $\frac{3}{2}$ ou sesquialtère : γένος ἡμιόλιον. Tels sont les mètres fondamentaux, auxquels on peut ramener tous les autres.

Un ensemble de deux, trois, quatre pieds métriques de même nature s'appelle une *dipodie*, une *tripodie*, une *tétrapodie*. Lorsque les pieds n'ont pas tous la même composition, leur ensemble est désigné sous le nom plus général de κῶλον, ou membre métrique. La réunion de plusieurs membres métriques s'appelle *période*, et si les membres ou les périodes sont conformes à certaines lois précises, ils constituent à proprement parler des *vers*, στίχοι. Dans la poésie lyrique, la combinaison de plusieurs vers ou de plusieurs périodes forme une *strophe*.

II. — LES RYTHMES LYRIQUES

En appliquant ces principes aux compositions lyriques des Grecs, on remarque immédiatement entre les diverses écoles de notables différences. Les rythmes éoliens sont moins amples et moins majestueux, mais leur harmonie n'en est que plus sensible. La strophe alcaïque commence par deux hendécasyllabes à base iambique, puis lorsque la période incline vers sa chute, le rythme se renverse, les temps forts prennent le pas sur les temps faibles et le troisième vers, devenant catalectique, prépare les dactyles et le ditrochée final. Au contraire, dans la strophe attribuée à Sapho, le trochée est à la base des trois hendécasyllabes, le temps fort reste dominant jusqu'au bout, et toute la variété réside

dans l'emploi intermittent du dactyle. D'une part, nous comptons 41 syllabes, de l'autre seulement 38.

Les odes doriennes ont une forme beaucoup plus complexe. Nous ne voyons plus, dans les parties d'une même strophe, cette correspondance étroite des rythmes. Sans doute, des membres de même longueur et de même composition métrique peuvent se succéder avec une régularité apparente, comme dans l'épode de la troisième *pythique* :

ἑσπερίαις ὑποκουρίζεσθ' ἀοιδαῖς · ἀλλά τοι
ἤρατο τῶν ἀπεόντων · οἷα καὶ πολλοὶ πάθον.

Mais cette succession de membres homogènes, extrêmement rare dans Pindare, doit être considérée comme fortuite et comme étrangère aux lois essentielles du lyrisme dorien. On serait même tenté de croire que chaque strophe, dans son isolement, ne diffère de la prose que par les formes dialectiques, par la magnificence des images, par la solennité des expressions, et par une certaine majesté de période presque indéfinissable. Du reste ces strophes lyriques n'ont pas de limites déterminées. Elles peuvent se restreindre au cadre étroit des strophes éoliennes, ou s'étendre jusqu'à des dimensions triples et quadruples (1). Leur liberté vient de ce qu'elles n'ont point d'antécédent et ne feront point tradition. Le poète n'adopte pas les mesures de ses devanciers, il ne reprend jamais les siennes propres.

(1) La plus courte des strophes de Pindare est l'épode de la 5e *Olympique* qui compte 43 syllabes. Une des plus longues est la strophe de la 1re *Olympique* qui en a 134.

A chaque inspiration nouvelle, il crée du même coup tout le fond et toute la forme, et le rythme, comme le style, semble un écho spontané de cet hymne intérieur que le génie se chante à lui-même.

Mais si, après avoir considéré la strophe isolée, nous examinons l'ensemble d'une ode, nous voyons, dès la première antistrophe, que le poète, absolument libre au début, porte maintenant sa chaîne. Sans doute il la porte comme un trophée, il en fait resplendir tous les anneaux, comme autant de perles précieuses : car dans le lyrisme dorien les grands poètes seuls ont survécu, mais la chaîne n'en existe pas moins, rigoureuse, inflexible, insupportable aux talents médiocres. Il faudra en effet dans l'antistrophe retrouver syllabe par syllabe tous les éléments métriques de la strophe précédente, et si l'épode introduite par Stésichore interrompt un instant cette trame compliquée, la seconde strophe et la seconde antistrophe reprendront le joug, la seconde épode se règlera minutieusement sur la première, et ainsi de suite jusqu'à la fin de l'ode, la longue correspondra à la longue, la brève à la brève avec une régularité absolue. Qu'on se figure un voyageur, libre d'aller aussi loin qu'il voudra et du côté de l'horizon qui lui convient, à la condition stricte de reprendre au retour les traces de ses pas avec une précision presque mathématique. Supposons-le, astreint, s'il lui plaît, de parcourir vingt fois la même carrière, à marcher ainsi quarante fois dans les mêmes vestiges, et nous aurons l'image à peu près exacte de la loi fondamentale du lyrisme dorien.

D'ailleurs cette loi dérivait des nécessités de

l'exécution chorale ; les chanteurs de Pindare ne restaient pas à l'état de repos devant l'autel domestique des vainqueurs, correspondant au *thymélé* des théâtres. Après les premiers préludes de la lyre, le chœur chantait et dansait à la fois la strophe initiale. Cette danse *qui imitait les paroles de la Muse*, selon l'expression de Platon (1), qui donnait un corps à la pensée invisible, ne se faisait pas sur place, mais dans une direction déterminée, puis par un changement presque insensible s'opérait le mouvement de retour, avec les mêmes cadences de rythmes, les mêmes combinaisons musicales, les mêmes figures orchestiques. Enfin rangé près de l'autel, le chœur chantait et dansait l'épode, d'une mélodie plus calme, qui semblait préparer les corps au repos et les voix au silence. Ce qui prouve que *la triade* de Stésichore forme dans les odes pindariques où elle est adoptée, un tout absolument indivisible (2), c'est la fréquence des rejets de la

(1) Platon, *Leg.* VII, 6 : τῆς ὀρχήσεως δὲ ἄλλη μὲν Μούσης λέξιν μιμουμένων. Nous nous inspirons ici du beau livre de M. Alfred Croiset sur *la Poésie de Pindare,* livre qui nous a révélé le lyrisme dorien. Il se pourrait même que des lambeaux de phrases de M. Croiset se soient égarés sous notre plume. Dans ce cas particulier, le plagiat ne pourrait-il pas être interprété comme un éloge ?

(2) A. Croiset, *la Poésie de Pindare* : « Le groupe essentiellement rythmique et mélodique de la triade est en même temps dans Pindare une unité poétique ; par un effet très-naturel, le mouvement de la pensée s'est adapté aux cadres du rythme et de la mélodie. Les exceptions à cette loi sont peu importantes. Elles sont d'ailleurs compensées par un fait curieux : c'est que, même dans les odes où il n'entre que des strophes d'une seule sorte (sans épodes), ces strophes rythmiquement semblables entre elles,

strophe à l'antistrophe et de celle-ci à l'épode. Par exemple, dans la première *Olympique* la transition n'est marquée qu'une seule fois par un signe de ponctuation notable; partout ailleurs le sens attend son complément nécessaire de la strophe suivante, et, ce qui est caractéristique, les rejets peuvent se réduire à quatre, à trois, et même à deux syllabes (1). Ainsi la triade seule constitue un ensemble complet pour le sens et pour la mélodie (2).

III. — L'ISOSYLLABIE, LOI GÉNÉRALE DU LYRISME

Les constructions majestueuses du lyrisme dorien semblent tomber dans l'oubli dès le siècle d'Alexandre, comme les formes délicates, les élégantes proportions de la strophe éolienne. Toutes les conditions de l'ancienne rythmique sont destinées à disparaître. Depuis longtemps, *les Muses de Lesbos* ne font plus que *pleurer sur des tombes;* vers l'an 440, Proserpine réclame de Pindare un tribut de

et par conséquent isolées, se groupent souvent encore, quant au développement de la pensée, trois par trois ; il semble que l'usage ordinaire de la triade avait imposé à l'esprit du poète une sorte de pli et lui avait donné l'habitude d'une certaine allure, à laquelle il revenait toujours. » p. 356.

(1) Rejet de 4 syll. 1e *Olymp.* ep. α'. — Rejet de 3 syll. 1e *Olymp.* ép. γ'. — Rejet de 2 syll. 10e *Olymp.* ep. γ'.

(2) Il est vrai que, dans deux ou trois passages, la ponctuation est très faible à la fin de l'épode, et la strophe suivante paraît s'ouvrir par un rejet ; mais si l'on examine bien ces passages, on remarquera que l'épode se suffisait à elle-même pour le sens comme pour le rythme, et que le rejet n'est en réalité qu'une sorte d'*anadiplose* servant de reprise.

louanges et veut entendre le poète dans les Champs-Elysées (1). Quarante ans plus tard, les chœurs dramatiques, dernières créations du lyrisme, ont cessé de se faire entendre, et leur dernier mot est cette plainte d'Antigone (2) : *O Zeus ! où irons-nous ? que nous laisse le Destin en fait d'espérances ?*

En effet, l'espoir de la littérature hellénique s'évanouissait avec la liberté nationale. Par la conquête d'Alexandre tout l'Orient reconnut la Grèce et en apprit le langage. Mais le génie des peuples ne s'étend pas avec leurs frontières. La faveur des Ptolémées pouvait aider l'érudition, mais non inspirer la poésie. On mit les Muses en volière; tous les rythmes dont elles s'étaient servies furent analysés avec soin par la critique, et grâce à la subtilité analytique propre aux époques de décadence, non seulement on reconnut dans le poète thébain le merveilleux agencement des mètres primitifs, mais encore on voulut cataloguer toutes ces diverses combinaisons et les étiqueter avec des noms nouveaux. Quintilien se plaignait avec raison de ces fâcheux grammairiens qui prétendaient réduire à leurs mesures fantaisistes tous les rythmes lyriques (3), et M. Alfred Croiset parle des antispastes, des hégémons, des pieds irrationnels, des trochées

(1) C'est la légende de Pausanias ; Cf. Croiset, *la Poésie de Pindare*, p. 18.

(2) *Œd. Col.* v. 1737-1739. On sait que cette tragédie fut représentée seulement en 401, cinq ans après la mort de Sophocle, et six ans après celle d'Euripide, la dernière par conséquent des tragédies classiques.

(3) *Inst. orat.* IX, 4, 53.

de dactyles et des dactyles de trochées, et d'autres monstruosités de cette sorte inventées par l'érudition alexandrine.

Mais toutes ces distinctions frivoles ne sont que le moindre inconvénient de la subtilité des métriciens. Ils ont observé dans les rythmes tant de choses ingénieuses qu'ils n'ont peut-être pas aperçu les choses simples. Ils ont dépensé tant d'efforts sur des difficultés, tantôt réelles, tantôt imaginaires, qu'ils risquent d'avoir négligé les éléments, les règles fondamentales de l'art; ils ont mesuré, pesé, analysé les syllabes; les ont-ils comptées ? *L'isosyllabie*, cette loi par excellence des rythmes lyriques, ce fait palpable et populaire, l'isosyllabie a-t-elle été formulée explicitement par la critique ? Nous croyons que le premier mot vraiment précis à ce sujet a été écrit par M. Weil dans sa préface des *Choéphores*, et depuis dans son introduction aux *sept tragédies d'Euripide* : « La strophe et l'antistrophe se répondaient, syllabe par syllabe (1) ». Cette formule s'applique non seulement aux chœurs dramatiques, mais à tout le lyrisme, soit dorien, soit éolien.

L'isosyllabie est le caractère différentiel des rythmes lyriques. Lorsque la poésie quitta les sanctuaires pour les palais des rois, quand elle glorifia les Héros après avoir célébré les Dieux, elle créa l'*épos* et du même coup inventa la *Rhapsodie*. Le poète épi-

(1) *Sept tragédies d'Euripide*, 1868. p. XLIII. Cf. *Æschyli Choephori* Gissæ, 1860 p. VII. « In canticis enim pes pedi et plerumque syllaba syllabæ respondet .»

que, s'autorisant de ce principe purement spéculatif qu'une syllabe longue vaut deux brèves, et l'appliquant au trimètre dactylique, imagina *la loi des substitutions isochrones*. Le spondée devint l'équivalent du dactyle; dès lors l'isosyllabie fut détruite et, par le fait même, le chant fut transformé. Les auteurs épiques s'appelèrent encore des *aèdes*, mais seulement dans un sens figuratif ; en réalité, c'étaient des *rhapsodes*, et toute la mélodie de leur récitation portait sur la dernière dipodie catalectique, qui demeura ainsi plus rebelle aux invasions du spondée. Quant à la poésie lyrique, elle resta fidèle à l'ancienne tradition, et ne se laissa jamais envahir par la loi des substitutions isochrones. Dans la strophe alcaïque, le 1er iambe, dans la strophe saphique le second trochée peuvent devenir des spondées : l'isosyllabie est sauve aux dépens de l'isochronie. Il en est de même dans l'ode dorienne. La première strophe de l'*Isthmique* à Mélissos de Thèbes s'ouvre par deux épitrites seconds (- ◡ - -) Εἴ τις ἀνδρῶν εὐτυχήσαις, et il en est ainsi de l'antistrophe εὐκλέων δ'ἔργων ἄποινα. Mais voici qu'à la seconde strophe, l'épitrite est remplacé par un ditrochée : ἔστι μοι θεῶν ἕκατι. Puis l'antistrophe revient à l'épitrite régulier. Dans la première *pythique* à Hiéron, l'épode commence légitimement par un choriambe (- ◡ ◡ -) suivi d'un ionique mineur (◡ ◡ - -) ὅσσα δὲ μὴ πεφίληκε Ζεύς, mais à la troisième épode, le choriambe est changé en épitrite troisième (- - ◡ -) Ἥρωας ἀντιθέους. Dans la quatrième *pythique* à Arcésilas de Cyrène, l'épode se termine par deux épitrites seconds : Ζεὺς πατὴρ

ἔκλαγξε βροντάν : mais à la huitième épode, le premier épitrite s'affaiblit en choriambe. Il suffit de jeter les yeux sur les tableaux métriques dressés par M. Weil dans son édition d'Eschyle, pour constater que l'antistrophe perd ou gagne souvent un temps sur la strophe qui lui sert de type. Ainsi dans les *Choéphores*, φαίνει δ' ὕστερον ὀργὰς correspond à σεμνότιμος ἀνάκτωρ (1). Sans doute on a inventé le nom de *pieds irrationnels* pour désigner ces anomalies. Mais ce nom n'explique rien (2); tandis que le principe de l'isosyllabie donne une explication plausible, non seulement de beaucoup d'irrégularités du lyrisme, mais encore des vers *acéphales*, *étranglés* ou *miures* qui se rencontrent dans Homère (3).

Bien que les substitutions isosyllabiques soient de beaucoup les plus nombreuses dans le lyrisme, on pourra objecter un petit nombre de passages de Pindare et des tragiques, où la longue semble remplacée par deux brèves et réciproquement. Nous croyons que dans la plupart des cas, l'anomalie peut disparaître au moyen d'une crase ou d'une diérèse. Prenons encore pour exemples les deux seuls

(1) *Choéph.* éd. Weil, vers 324 et 353. Cf. 401 et 415 ; 421 et 437 ; 428 et 444 ; 931 et 941.

(2) Croiset, *Poésie de Pindare*, p. 35, note. « Notamment par sa théorie des pieds irrationnels, M. Westphal introduit dans les rythmes grecs un véritable chaos. » N'ayant pas entre les mains l'ouvrage de M. Westphal, nous en jugeons d'après un chapitre de M. Christ, *Metrik.* p. 76. Du reste il ne nous appartient pas d'insister.

(3) On peut voir dans une note de M. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique*, p. 519, un curieux passage d'Athénée, XIV. p. 632, sur les licences métriques d'Homère.

cas signalés par M. Weil dans tout l'immense appareil lyrique des *Choéphores*. Les vers :

Τάπερ ὁ Λοξίας ὁ Παρνάσιος, (947)
Μέγα δ'ἀφηρέτη ψάλιον οἰκίων, (955)

qui se correspondent exactement d'après la loi des substitutions isochrones, contiennent, l'un *onze* syllabes, et l'autre *douze*. Mais nous ferons remarquer que le texte de l'antistrophe donne lieu à bien des contestations, que la leçon ordinaire οἴκων rétablit l'isosyllabie aux dépens de l'isochronie, enfin que par synérèse nous pouvons regarder ψάλιον comme un dissyllabe. Quelques lignes plus bas, on lit dans la strophe, au vers 953 :

ἄξια δ'οὐρανοῦχον ἀρχὰν σέβειν,

et dans l'antistrophe, au vers 965 :

μέτοικοι δόμων πεσοῦνται πάλιν.

Ici la correspondance métrique est aussi mal observée que l'égalité syllabique ; mais quoi d'étonnant ? Cette leçon n'est qu'une conjecture. Écrivez avec Hermann :

θρεομέ-
νοις μέτοικοι δόμων πεσοῦνται πάλιν,

et l'ordre rythmique est irréprochable.

Dans la troisième *Olympique* à Théron d'Agrigente,

la strophe se termine régulièrement par trois épitrites seconds :

δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

Mais, dès la première antistrophe, certains éditeurs inattentifs (1) ont recueilli cette leçon doublement fautive : θεόμοροι νίσσοντ 'ἐπ ' ἀνθρώπους ἀοιδαί. Il faut lire évidemment :

θεύμοροι νίσσοντ 'ἐπ ' ἀνθρώπους ἀοιδαὶ.

Cependant on ne peut nier que le motif principal de l'isosyllabie ne soit le chant. Lorsque l'accompagnement de la lyre ne fut plus qu'une métaphore traditionnelle, et principalement à l'époque où le lyrisme passa en Italie, les substitutions imparisyllabiques se multiplièrent. Le vers *phalécien*, tel qu'il est employé dans la *scolie* d'Harmodius et d'Aristogiton, présente un dactyle au second pied : Catulle emprunte le vers de Callistrate et remplace quelquefois le dactyle par un spondée. Le vers *scazon* d'Hipponax, dont Théocrite a imité la forme dans son épitaphe, ne dépasse pas douze syllabes ; le scazon de Catulle peut théoriquement en recevoir trois de plus. On pourrait multiplier ces comparaisons : le *dimètre trochaïque Euripidéen* n'était d'abord composé que de trochées. Ce mètre d'un mouvement rapide et soutenu convenait particulièrement à l'orchestique dorienne. Pratinas l'avait

(1) Ferd. Florès, *le Odi Olimpiche di Pindaro*, Vercelli 1866, p. 156.

employé comme heptasyllabe dans l'hyporchème et le dithyrambe; mais dans les chœurs d'Euripide, on le rencontrait ordinairement avec huit syllabes. Non contents de la liberté permise, les comiques latins avaient résolu arbitrairement les longues en brèves, au point de rendre méconnaissable la base trochaïque. Horace, dans une ode célèbre, revint religieusement à la mesure primitive.

La poésie latine, avec ses élisions incomplètes, introduisit dans les rythmes isosyllabiques une étrange confusion. L'élision grecque était franche, quand elle avait lieu. La voyelle élidée ne s'écrivait ni ne se prononçait, et tous les éléments de la parole étaient aussi des éléments du rythme. Nous croyons qu'il en était de même chez les Romains à l'époque classique, au moins pour le chant, peut-être pour la prononciation, et que c'est nous seuls qui ne savons pas lire. Comment admettre que l'harmonieux Catulle ait pu débiter, à notre manière, devant des juges délicats tels que Cicéron ou Cornélius Népos, des vers qui fourmillent d'hiatus, des strophes où le rythme ressemble à un cadre mal assorti ?

Puell*æ* et puer*i* integri.....
Tu potens Trivi*a* et Notho .....
Antiq*uam* ut solit*a* es, bona.....

Sont-ce là les *jolis petits livres qui servaient de préface au siècle d'Auguste* (1) ? La pierre ponce n'était-elle employée que pour en polir la couverture ?

(1) Patin, *Études sur la poésie latine*, t. I. p. 59.

Pouvons-nous croire encore qu'Horace ait imposé au peuple romain dans le *chant séculaire* cette collection d'hiatus prononcés à la française : *aliusque et idem..., quod semel dictum est..., si vestrum et opus..., alterum in lustrum..., quæque Aventinum*, etc ? Mais les vingt-sept jeunes gens et les vingt-sept jeunes filles qui formaient le chœur eussent protesté d'une seule voix contre de telles infractions au rythme, et la lyre de Lesbos se fut brisée entre les mains du poète : *Lesboum refugit tendere barbiton !* Evidemment le chœur chantait à la grecque, les voyelles élidées et encombrantes disparaissaient pour l'oreille, et l'isosyllabie était respectée à Rome aussi bien qu'à Mitylène.

On conçoit qu'un peuple soit plus sensible à une loi rythmique de ce genre, qui plaît en même temps au sens et à la raison, qu'à toutes les autres règles de la prosodie. Sans doute ces règles sont fondées sur la nature même des langues, la distinction des longues et des brèves n'a rien d'arbitraire, et une philologie savante pourrait rendre compte de tout ; mais le peuple n'est pas philologue, il n'aime pas à trop distinguer, et en marchant à travers les siècles, après avoir poli son langage, il finit par l'altérer et par méconnaître les éléments mêmes qui ont servi à sa formation.

Dans cette décadence des idiomes et des anciennes prosodies, l'isosyllabie ne peut s'oublier : on estropiera la langue dans des chansons populaires, on créera des patois ou des langues nouvelles, plutôt que d'y contrevenir. Coûte que coûte, il faut tant de syllabes : si vous en avez trop, retranchez les muet-

tes, multipliez les ellipses, semez les apostrophes ; s'il vous en manque, on vous pardonne un pléonasme, on accepte même un barbarisme, pourvu que vous arriviez au compte. Il est vrai que le lecteur, si vous en avez un, pourra vous chercher noise; mais on n'est pas poète pour se faire lire ; un poète chante, un poète est chanté ! Ce n'est pas le critique, le grammairien qui est son juge, c'est l'oreille qui l'entend, c'est le cœur qui frémit à sa voix. Le vrai poète, c'est l'aède de la Grèce, le trouvère et le troubadour du moyen-âge; les autres peuvent avoir du génie, mais ils ont aussi de l'art, et l'art est versificateur plutôt que poète.

Ces dernières remarques, audacieuses d'idée et de forme, ressemblent à une digression. J'ai voulu dire que l'isosyllabie est un principe qui s'impose à tous les rythmes lyriques, parce qu'elle convient à la fois à la parole et au chant, parce qu'elle représente l'harmonie pour l'oreille comme pour la raison, parce que le peuple ne s'en désintéresse jamais, mais s'y attache au contraire avec une obstination croissante, comme au dernier débris de son passé littéraire, après le naufrage de la prosodie savante et philologique.

CHAPITRE II

LES DIVERS ROLES DE L'ACCENT TONIQUE

I. — DE L'ACCENT EN GÉNÉRAL

Rien de plus varié que les inflexions de la voix humaine sur un polysyllabe : dans ce génitif poétique, qui désigne un des attributs d'Apollon, ἑκατηβελέταο, chaque syllabe a une valeur qui lui est propre. La première est brève, mais elle appartient au thème primitif, ou plutôt elle est le thème lui-même ; en outre elle garde le souvenir de l'accent tonique (ἕκαθεν). La seconde est encore brève, elle fait partie, non du thème, mais du radical et dans l'état du mot, elle réclame aussi quelque part de l'accent (ἑκάς, ἑκάτη). La troisième, presque nulle de signification logique, est longue de nature ; dans le rythme elle vaut à elle seule les deux précédentes, elle est le point central d'un hexamètre :

Μῆνιν Ἀπόλλωνος ἑκατηβελέταο ἄνακτος.

La quatrième est brève et atone, mais elle représente l'idée principale, il faudra faire ressortir sa

haute importance étymologique ; la cinquième insignifiante en elle-même, se trouve accentuée et devient la syllabe aigüe par excellence. Enfin le dernier couple syllabique, qui n'est après tout qu'une flexion, un signe grammatical, par dérogation à une des lois générales de la prosodie, prendra la valeur d'un trochée et soutiendra le vers dans sa cadence finale. Chacune de ces exigences était sacrée pour une oreille grecque. Les divers degrés d'intensité, les moindres additions temporelles, les modulations presque imperceptibles du timbre, les plus légers intervalles du ton, tout lui était sensible, et, dans la poésie lyrique en particulier, tout était compté et mesuré avec une délicatesse infinie.

Cependant toutes les qualités du son, si bien ménagées qu'elles fussent pour l'harmonie, n'étaient pas des parties intégrales du rythme poétique. La seule durée proportionnelle des syllabes le constituait essentiellement et faisait son uniformité. Ainsi, dans une ode de Pindare, si les syllabes longues et brèves se correspondent exactement de strophe en strophe, le rythme est satisfait. Que les parties radicales des mots, les parties accessoires occupent telle ou telle place dans la période, que les modulations de la voix se fassent sentir sur le temps fort ou sur le temps faible, que l'accent tonique lui-même affecte l'antépénultième, la pénultième ou la finale, toutes ces alternatives restent libres, au moins dans la plupart des cas, sous la seule condition primordiale de l'harmonie. On peut donc dire, en thèse générale, que les rythmes primitifs sont indépendants de l'accent tonique. Mais, si nous consi-

dérons d'autre part les progrès ultérieurs de l'accent, son influence grandissante sur les rythmes alexandrins, ses empiètements successifs sur la quantité et son triomphe final par l'*homotonie* des mélodes, nous serons conduits à étudier sinon la théorie et l'histoire de l'accent grec en général, au moins les raisons secrètes, mais logiques, qui lui ont procuré ce rôle de conquérant dans le domaine de la poésie.

L'accent est une inflexion de la voix qui se porte particulièrement sur une syllabe comme pour la mettre en relief (1). Ainsi l'accent par lui-même est indifférent à telle syllabe ou à telle autre. C'est l'intention seule de celui qui parle qui déterminera la syllabe prépondérante. Mais les individus ne disposent arbitrairement de leur langue que pendant une certaine période. Peu à peu les habitudes font loi, les nuances de la prononciation se fixent comme le vocabulaire, et l'idiome, devenu propriété nationale, selon la valeur étymologique du mot, offre une barrière aux caprices individuels. D'ailleurs, pour ce qui concerne l'accent, la syllabe dominante, celle qui réprésente le mieux l'idée, se désigne et fait valoir ses droits, et chacun obéit naturellement à cette logique du langage. Bientôt on distingua l'*accent oratoire* qui garda ses franchises, parce qu'il représente, non les idées simples qui ne changent pas, mais les modifications complexes et infiniment variables de la pensée, et l'*accent tonique* qui fut soumis à des lois précises et

(1) Sal. Reinach, *Manuel de Philologie*, p. 190.

devint un des éléments le plus stables de la grammaire (1).

L'accent tonique, comme l'a dit un ancien, est en quelque sorte *l'âme du mot*. Il localise dans une syllabe la représentation de l'idée. La syllabe accentuée sera donc éminemment significative, et le déplacement de l'accent devra nécessairement altérer le sens même des mots. C'est pourquoi dans la plupart des langues, l'accent, principe logique et abstrait, a pris une forme concrète dans un signe orthographique qui contribue encore à sa stabilité.

Mais quelle est la nature de l'inflexion provoquée par l'accent tonique ? Est-ce une inflexion de durée, ou d'intensité, ou de timbre ? Le nom même d'accent tonique le prouve, il s'agit d'une élévation de ton, c'est-à-dire d'une *inflexion en hauteur*. La syllabe affectée de l'accent est appelée *aigue*, les syllabes non accentuées sont dites *graves*. Ainsi nous nous trouvons en présence d'une *seconde prosodie*. Tandis que la prosodie métrique était fondée sur la

(1) E. Egger. *Aperçu historique sur la langue grecque* dans *l'Annuaire de l'Assoc. des études grecques*, 1883. « Peut-être l'antiquité a-t-elle distingué deux nuances de l'accent, l'une plus mélodique, l'autre purement tonique, comme cela semble ressortir d'un célèbre témoignage de Denys d'Halicarnasse, au chapitre XI de son traité de l'*Arrangement des mots*. Mais en tout cas, c'est du second rôle de l'accentuation que nous entendons parler. Or, de même que l'accent latin s'est perpétué dans toutes les langues néo-latines, et qu'il a décidé la plupart des transformations des mots latins d'où les nôtres sont dérivés par voie populaire, de même l'accent tonique du grec ancien a, sauf quelques rares exceptions, conservé son caractère à travers tant de siècles. C'est même sa prédominance sur la quantité des syllabes qui a peu à peu transformé la métrique ancienne en métrique byzantine ». p. 9.

durée ou la quantité des syllabes, la prosodie tonique que ne considère plus que la qualité spéciale de la hauteur du son ou le degré d'acuité. Avec des principes si différents, les temps forts de la quantité ou syllabes longues ne peuvent coïncider régulièrement avec les temps forts de l'accent ou syllabes aigues. Dans ce vers d'Homère (1) :

Ἀλλὰ τάγ' οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα,

la *thésis* n'est pas une seule fois accentuée, et chacun des mots du vers a une valeur prosodique toute différente selon le principe qu'on lui applique. La conjonction ἀλλὰ est un trochée par la quantité et un iambe par l'accent. Les deux syllabes qui suivent forment au contraire un trochée par l'accent et un iambe par la quantité. Le verbe ἐγένοντο est un *péon troisième* dans un hexamètre ; ce serait un *péon second* dans un vers tonique. Les deux derniers mots κλαίουσα τέτηκα, aux yeux d'un métricien, sont le premier un *antibacchius*, le second un *amphibraque ;* pour le mélode byzantin, c'est un couple de dactyles. Is. Vossius, voulant à tout prix mettre d'accord l'accent et la quantité (2), aurait écrit sans doute en renversant toutes les lois toniques :

Ἄλλ ταγ' οῦκ ἐγενόντο· το καὶ κλαιοῦσα τετῆκα.

(1) Iliade, III, 176.

(2) Is. Vossius, *de poematum cantu et viribus rythmi*. Oxford, 1673. « Vossius trancha la question à la façon d'Alexandre en prétendant que les accents devaient régulièrement coïncider avec les *thésis* du mètre, que par conséquent le vers d'Homère :

Ἠέλιος δ' ἀνόρουσε λιπὼν περικαλλέα λίμνην

Mais l'accent n'a jamais fait à la quantité de pareils sacrifices. Il garda dans les vers, comme dans la prose, son domaine distinct. Sans doute ce n'était pas à lui de régler la mesure d'un hexamètre, d'occuper les places privilégiées de la cadence rythmique, d'arrêter longtemps la voix du rhapsode, mais pourtant il se faisait sentir et sentir puissamment. Il acceptait d'affecter les syllabes brèves, mais il leur donnait du relief en les rendant aigues. C'était à lui de marquer les points dominants des mots et des pensées. Dans ces verbes ἐγένοντο, κλαίουσα, qu'importent pour l'esprit ces trochées de la désinence et ces syllabes longues de position ou de nature ? Ce ne sont pas ces terminaisons sonores qui représentent l'*idée d'existence* ou l'*idée de larmes*; mais bien les syllabes radicales, sur lesquelles le rythme ne s'appesantit pas, mais que l'accent se charge de rehausser et de faire ressortir. De même dans le parfait τέτηκα, la philologie nous permet de considérer le redoublement, non comme un préfixe étranger à la racine, mais comme la racine elle-même (1); et dès lors on s'explique que l'accent recule jusqu'à la première syllabe du mot, qui se

» devait s'accentuer de la manière suivante :

Ἠελιὸς δ' ἀνοροῦσε λιπὼν περικάλλεα λίμνην.

» A cela, il n'y aurait rien à répondre que de citer les auteurs qui » démentent le plus formellement cette singulière théorie. » L. Benloew, *de l'accentuation dans les langues indo-européennes*, p. 38.

(1) M. Breal : « Tandis que l'augment est un élément étranger qui est venu s'ajouter au verbe, le redoublement n'est pas autre chose que la racine répétée. » *Gramm. Comp.* de Fr. Bopp. T. III, *Introd.* p. LXI.

trouvé réellement la plus significative, puisqu'elle exprime à la fois et le temps et l'idée.

II. — L'ACCENT AUXILIAIRE DE LA QUANTITÉ

L'accent est pour la prosodie métrique une sorte d'auxiliaire, absolument libre dans ses allures, occupant à son gré toutes les places du vers et lui donnant ainsi une variété infinie. L'hexamètre d'Homère peut n'avoir que douze syllabes (1), il peut en avoir jusqu'à dix-sept (2) ; en outre deux vers isosyllabiques peuvent encore différer de construction et de césures. Mais cette variété n'est rien au prix de celle que procure l'accent. On peut porter le défi de trouver deux vers, ayant à la fois les mêmes éléments métriques et les mêmes accents. Cet avantage était plus précieux dans le débit dramatique, le trimètre iambique ne permettant que de rares substitutions. Les huit premiers vers d'*Œdipe Roi* ont uniformément douze syllabes, et toute la variété métrique résulte de quelques spondées remplaçant des iambes aux pieds impairs. Mais l'accent sillonne en tous sens ces lignes iambiques et rompt leur monotonie : le premier vers a l'accent sur la finale, le second sur l'antépénultième, les quatre suivants sur la pénultième, les deux derniers se terminent comme le second par un dactyle tonique. Les accents de la première partie des vers se partagent avec la même

(1) Par exemple : *Iliade*, XXIII, 221 ; *Odyssée*, XV, 334 ; XXI, 15 ; XXII, 175, 192.

(2) *Il*. XV, 318-321.

variété, les uns sur des longues, les autres sur des brèves, tantôt à la *thésis*, tantôt à l'*arsis*. De même encore, dans la *Pythique* à Arcésilas, la première strophe se termine par une périspomène μαστῷ, la seconde par une propérispomène πρῶτον, la troisième par un proparoxyton θέμισσιν En vertu des seules lois du rythme métrique, les syllabes de même rang avaient dans toutes les strophes la même valeur, mais dans l'exécution musicale, il faut admettre que l'artiste tenait compte de l'acuité ou de la gravité tonique (1), et que la première syllabe de πρῶτον se trouvait surélevée par l'accent au-dessus de la première de μαστῷ et de la seconde de θέμισσιν. On conçoit que pour observer de telles nuances, sans déroger à l'uniformité du rythme et du chant, on employât les intervalles délicats du genre enharmonique.

D'ailleurs la modification de hauteur produite par l'accent était au moins aussi sensible à l'oreille que le prolongement de durée causé par la quantité. On peut même dire sans hésiter qu'elle l'était davantage, puisqu'elle détachait la syllabe tonique des syllabes voisines en rompant l'unisson. Il résulte de ces observations que l'accent grec, sans faire

(1) Egger, *Apollonius Dyscole*: « Sur les principes il est inflexible, et il s'écrie quelque part avec une vivacité qui nous fait sourire: « Qui d'entre les Hellènes oserait prononcer ἕνεκά μου en inclinant » le pronom sur la particule ? » Il est donc vrai qu'une faute d'accent pouvait équivaloir à un *barbarisme*; Apollonius ne prononce pas ce mot, mais d'autres grammairiens ne craignent pas de le prononcer. » p. 274. M. Egger cite, en effet, au bas de la page deux grammairiens qui ont cette rigueur. Cf. Boissonnade, *Anecd. Gr.*, t. III, p. 230 et 238. Hérodien n'est pas moins sévère : *ibid.*, p. 259.

partie intégrale du rythme métrique, sans être gouverné d'aucune manière par les lois de la versification, mais en gardant toutes ses franchises naturelles, exerçait sur la voix des rhapsodes, des acteurs, des choristes, et sur l'oreille des auditeurs, une influence considérable, et contribuait pour une large part à l'harmonie des vers.

III. — L'ACCENT DANS LA RIME LYRIQUE

Un métricien allemand, M. Schmidt, a signalé dans les odes de Pindare ce qu'il appelle des *rimes lyriques*. Ce sont des répétitions du même mot dans des strophes différentes, mais à des places correspondantes par le rythme, de manière à former le même pied du même vers dans deux strophes symétriques. L'importance de ces rimes lyriques a été fort exagérée. On y a vu l'expression de la pensée dominante du poète et comme le résumé mystérieux de l'ode tout entière (1). Mais un de nos premiers philologues, Ch. Graux, estime que la *similitude des sons* a dans la rime lyrique plus d'importance que la similitude du sens. « On conçoit, dit-il, que l'oreille des Grecs pût se plaire à ces retours de syllabes analogues qui éveillaient dans leurs mémoires le souvenir et comme l'écho d'un motif poétique un instant ressaisi ; c'était une manière de souligner

(1) Fr Mezger dans *Pindar's Siegeslieder* (Leipzig, 1880) conclut, de ce que certains mots sont répétés dans une ode et mis en lumière par le rythme, que ces mots dominent tout le poème, qu'ils en résument toute la pensée, qu'ils en éclairent toutes les intentions,

pour ainsi dire l'identité du motif musical (1) ». Cette explication, qui est la vraie, provoque une question plus générale.

La rime lyrique, telle qu'on vient de la définir, suppose l'identité ou du moins l'analogie des mots : ainsi le mot πεδίον est reproduit à la fin de deux strophes consécutives de l'*isthmique* à Cléandre d'Egine :

φάτις Ἰωλκοῦ τράφειν πεδίον.
μέλανι ῥαίνων φόνῳ πεδίον (2).

Ce procédé est fréquent dans les chœurs tragiques et M. Christ en cite de nombreux exemples (3) ; mais pour faire ressortir l'unité du rythme, il existe un autre moyen que la reproduction matérielle et intégrale des mêmes sons. Les mots peuvent se ressembler sans être identiques, avoir le même nombre de syllabes, les mêmes désinences et surtout les mêmes accents. Les poètes n'ont-ils jamais cherché à *souligner l'identité du rythme* par ces ressemblances plus délicates ? Nous n'en aurions pas de preuve directe que l'analogie nous ferait conclure à l'affirmative. Car, il faut le reconnaître, les grecs ont tout inventé en fait d'harmonie. Ils ont connu et pratiqué tout ce qui pouvait charmer l'oreille sans blesser la raison, et la critique moderne, si érudite et si perspicace, n'a pas encore pénétré tous les secrets de l'art dorien. Nous signa-

(1) *Revue critique*, janv. 1881. p. 65.
(2) *Isthm.*, VII, vers 47 et 50.
(3) *Métrik*, p. 613.

lons ici quelques assonances symétriques de la strophe à l'antistrophe, où l'accent nous semble jouer un rôle assez important.

C'est d'abord dans *les Perses* d'Eschyle et dans un seul chœur des correspondances comme celles-ci :

Ξέρξης μὲν ἤγαγεν ποποῖ,
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν τοτοῖ (550-551).
νᾶες μὲν ἄγαγον ποποῖ,
νᾶες ἀπώλεσαν τοτοῖ (560-561).

οὐράνι' ἄχη. δά (573).
δαιμόνι' ἄχη . δά (581).

βάρβαρα σαφηνῆ (635).
δαίμονα μεγαυχῆ (641).

Dans *les Choéphores*, les vers 27-29 correspondent par des assonances très notables et une parfaite symétrie tonique, aux vers 36-38, et l'on peut comparer encore 40-43 à 50-53, 322-323 à 351-352, 376-379 à 390-393, et toute la strophe 933-943 à l'antistrophe 944-952. Ce ne sont là que des indications résultant d'un premier coup d'œil. Dans *les Euménides*, remarquons seulement les correspondances toniques de la strophe 155-161 à l'antistrophe 162-168.

Les chœurs de Sophocle donnent lieu aux mêmes conclusions : par exemple, dans *Électre*, le vers 129 correspond au vers 146, 135-136 à 151-152, 153 à 173, 165-167 à 186-188, 171-172 à 191-192, 194-197 à 213-216, 207-212 à 227-232, 257-258 à 268-269, 1232-1233 à 1253-1254.

Euripide est plus désireux que tout autre de faire ressortir l'élégance de ses rythmes. Voici quelques rimes toniques plus remarquables, que nous avons glanées au hasard, dans trois seulement de ses tragédies :

πότνια πότνια νύξ (*Oreste*, 174).
ἔθανες ἔκανες, ὦ (195).
ἔλεος ἔλεος ὅδ' ἔρχεται (968).
ἕτερα δ' ἕτερος ἀμείβεται (979).

φονίοις ὑφ' ὕμνοισιν (*Hippolyte*, 552).
φονίῳ κατεύνασεν (562).

ἔνεπε δ' ἔνεπέ μοι (580).
ἔμολεν ἔμολέ σοι (587).

ἰὼ ἰὼ τάλαινα μελέων κακῶν (811).
ἰὼ ἰὼ τάλος ὅσον ἔχεις κακόν (852).

αἰαῖ αἰαῖ μέλεα μέλεα τάδε πάθη (832).
αἰαῖ αἰαῖ ἔλιπες ἔλιπες ἐμὲ φίλα (848).

οἰκτρότατον ἀχέων (*Médée*, 646).
δεινόνατα παθέων (657).

δέξεται δύστανος ἄταν (979).
τοῖον ἁ δύστανος ἄτας (986).

ἀρῆξαι φόνον τέκνοις μοι δοκεῖ (1275).
ἐς ἅλμαν φόνῳ τέκνων δυσσεβεῖ (1286).

Si nombreux que soient ces exemples de correspondances toniques, nous ne voulons en tirer que cette modeste conclusion : l'accent, sans faire partie

intégrale du rythme, sans lui être d'aucune manière essentiel, pouvait contribuer accidentellement à l'harmonie des périodes lyriques, en se disciplinant lui-même, en revenant symétriquement à des intervalles égaux. Rythme de surcroît et de luxe, il se joignait au rythme nécessaire pour en augmenter la richesse et la perfection (1).

IV. — L'ACCENT RIVAL DE LA QUANTITÉ

Nous venons de considérer l'accent comme un auxiliaire du principe métrique dans la poésie ; mais il est des alliés dangereux : cette syllabe brève mais tonique, principe de l'unité du mot, centre de son organisme, en se faisant entendre au-dessus des autres pouvait devenir un rival redoutable pour les syllabes longues ses voisines. Cette élévation du ton, pour être brusque et rapide (2), n'en était

(1) Peut-être serait-il utile d'examiner de près un texte de Strabon (éd. Didot, p. 413) où le *vers crétique* et les chants composés dans ce mètre sont appelés *très-syntoniques,* et de comparer ce passage à la parabase des *Acharniens* d'Aristophane qui désigne à deux reprises (vers 666 et 672, le rythme crétique par les épithètes ἔντονος et εὔτονος. Nous croyons remarquer dans les vers crétiques et péoniens, en général dans les rythmes sesquialtères, une sorte de rime tonique, membre à membre, se surajoutant au rythme métrique, quelquefois même avec des assonances fort singulières.

(2) L. Benloew, *L'accent indo-européen:* « L'accent aigu, comme l'indique son nom, avait quelque chose de très-rapide, pénétrant et incisif, qui devait plutôt faire paraître la syllabe frappée plus brève, » p. 43. — Villoison n'était pas absolument de cet avis. Dans une lettre à Lécluse, il s'exprime ainsi : « L'accent aigu ne rendait pas la syllabe longue, mais il ne la laissait pas totalement brève : il lui donnait un demi temps de plus, parce qu'il faut en effet plus de

pas moins vive et pénétrante. Il s'établissait comme un contraste entre les temps forts de la quantité, syllabes lourdes et traînantes, et les temps forts de l'accent, alertes et incisifs. C'était l'accent qui groupait et resserrait autour de lui les syllabes éparses, quelle que fût leur quantité, et qui, de ces éléments purement matériels, composait le mot expressif et vivant, avec sa physionomie propre et même sa sonorité d'ensemble (1). Ainsi dans la prosodie métrique, où la quantité faisait tout le rythme, la syllabe accentuée n'en était pas moins la syllabe dominante et souveraine.

Qu'il survienne donc une époque où la distinction des longues et des brèves ne soit plus faite que

temps pour prononcer un syllabe aigüe qu'une grave. Il y avait donc la différence d'un demi-temps entre une syllabe brève aigüe, qui était d'un temps et demi, suivant les grammairiens grecs, et une syllabe longue, qui avait deux temps. » Plus loin, il répète avec insistance : « Dans les langues grecque et latine, une syllabe brève grave répond toujours à un seul temps, une syllabe brève aigüe à un temps et demi et une syllabe longue à deux temps. » Lécluse, *Manuel de la langue grecque*, p. XXXI et XXXII. — Nous ne nous arrêtons pas à cette controverse délicate. Il se peut que M. Benloew ait raison contre Villoison pour l'époque classique, et Villoison contre M. Benloew pour les siècles qui ont suivi.

(1) L. Benloew : « Pour que ce résultat (l'unité du mot) devienne possible, il faut qu'un principe nouveau fixe les limites dans lesquelles l'attraction mutuelle doit avoir lieu ; sans ce principe, nous aurions une série sans fin de longues et de brèves qui ne suffiraient jamais pour constituer le mot. Ce principe, c'est l'*accent*. L'accent, en effet, ramasse et réunit toutes ces variétés éparses d'idées, de sons, de quantité, les groupe et les resserre autour de lui, les fond ensemble et les jette comme dans un moule dont le mot sort organisé et vivant. L'accent est donc véritablement l'âme du mot ; il réside, il est vrai, de préférence, dans une de ses parties, mais il anime toutes les autres de sa chaleur vitale. » p. 7.

par les érudits, où le souvenir des phénomènes grammaticaux, tels que crases, contractions, synérèses, se soit perdu dans la nuit des temps (1), où les sculpteurs confondent dans les inscriptions l'O et l'Ω (2), où la science de la prosodie métrique, science très-complexe et dernière création de la philologie, soit devenue l'objet de l'indifférence générale, où les œuvres des poètes classiques ne soient plus chantées et lues par plaisir, mais étudiées comme les monuments d'une langue morte; au milieu d'une telle génération, l'accent resté libre et florissant ne devait-il pas profiter de toutes les pertes de la quantité métrique et se substituer peu à peu au principe même de l'ancienne prosodie? Les syllabes toniques ne s'offraient-elles pas naturellement pour remplacer les syllabes longues méconnues par l'oreille? Il n'était pas nécessaire, pour effectuer cette révolution, que l'accent devînt lui-même *quantitatif*. Tout en gardant sa nature d'inflexion en hauteur, il suffisait à constituer un rythme, et de même qu'autrefois la prosodie faisait abstraction de l'accent, qui était pourtant *l'âme du mot*, pour ne s'occuper que de la quantité toute matérielle des syllabes, on pouvait très-bien désormais se désintéresser de la quantité des syllabes pour n'examiner que leur valeur tonique. Mais on n'en vint à cette extrémité que fort tard : il y eut entre les prosodies rivales des tentatives de conciliation, voire même des alliances fort intimes. Les poètes érudits firent

(1) Bergman, *Théorie de la quantité prosodique*, p. 13, cité par L. Benloew, p. 16.

(2) W. Christ. *Metrik der Griechen und Roemer*, p. 373.

des tours de force : ils composèrent des vers à l'ancienne mode pour se satisfaire eux-mêmes, et ils soumirent ces mêmes vers aux règles nouvelles pour satisfaire le public. Ils arrivaient ainsi à de merveilleux résultats, comme difficulté vaincue; mais, semblables à nos amateurs de rimes riches, ils prélevaient le plus souvent sur le fond des idées le luxe de la forme. Enfin ces subtilités ne purent prévaloir contre le goût populaire. La poésie exige un principe rythmique, elle ne se soucie pas d'en avoir deux. L'hymnographie écarta définitivement les anciens rythmes pour adopter le rythme tonique. Nous nous proposons de donner d'abord quelques preuves de la décadence de la quantité et des progrès parallèles de l'accent, et de marquer ensuite les conséquences définitives de cette révolution rythmique après sa complète consommation, vers la fin du sixième siècle.

CHAPITRE III

DÉCADENCE DE L'ANCIENNE PROSODIE

I. — DISPARITION DE LA POÉSIE CHORIQUE

Le lyrisme dorien se développe d'Alcman à Stésichore, de Stésichore à Pindare et à Simonide. Mais ces deux derniers poètes n'ont plus de successeurs. En revanche, ils ont d'admirables contemporains : le lyrisme était devenu fécond, et sous une de ses formes les plus hardies, le dithyrambe, il avait donné naissance à la poésie dramatique (1). Les chœurs d'Eschyle ont plus d'un trait de ressemblance avec les odes de Pindare. C'est la même hardiesse dans les expressions, la même magnificence dans le style et les images, la même élévation dans les pensées religieuses et morales. Cependant ces deux génies frères restent dans les limites de leur art. L'un est dramatique et vivant autant

(1) M. Croiset a tracé un fort ingénieux parallèle entre Pindare et les trois poètes tragiques, considérés au point de vue du lyrisme. Ce parallèle se termine par une éloquente définition de ce qui fait l'originalité incomparable de Pindare. *La Poésie de Pindare*, p. 444-447.

qu'il convient au lyrisme ; l'autre ne fait appel à la lyre que pour animer encore le mouvement rapide de son drame. Sophocle et Euripide viennent à leur tour, différents l'un de l'autre autant que d'Eschyle lui-même, se rapprochant tous deux de Simonide, l'un par la beauté souple et majestueuse, l'autre par le pathétique gracieux et un peu grêle de ses chœurs. Que dire d'Aristophane comme poète lyrique ? N'est-il pas le grand maître de l'harmonie imitative, et, semblable à ses Oiseaux, *ne lance-t-il pas de son gosier d'or les plus suaves mélodies ?* Mais tous ces grands poètes, Attiques et Doriens à la fois, disparaissent rapidement. Il s'écoule moins d'un siècle de la première tragédie d'Eschyle à la mort d'Aristophane, et en 390 avant notre ère, c'en est fait de la poésie chorique à Athènes comme à Thèbes.

« Le lyrisme des derniers siècles de la poésie grecque, comme celui des poètes romains, n'est qu'une imitation imparfaite de l'ancien lyrisme. En réalité la poésie lyrique change de caractère après Pindare. Tantôt elle tend à se confondre avec le drame : c'est le sort du nome et des dithyrambes à partir de la fin du cinquième siècle ; tantôt au contraire, elle perd ce qui faisait sa puissance et son originalité, le concours d'un chœur chantant et dansant, et s'adresse surtout à des lecteurs : c'est ce qui arrive à Alexandrie d'abord, puis à Rome (1). »

Cette décadence du lyrisme coïncide, comme on pouvait le prévoir, avec celle de la musique. Mélanippide de Mélos, au temps de la guerre du Pélo-

(1) A. Croiset, *la poésie de Pindare*, p. 158.

ponnèse, commença à corrompre les modes anciens et à donner au dithyrambe une forme nouvelle. La musique instrumentale prévalut sur la voix des chanteurs, et les joueurs de flûte, autrefois mercenaires des poètes, devinrent leurs égaux (1). Aristophane se plaint aussi des innovations de Philoxène de Cythère et de Cinésias (2). Phrynis de Mitylène, Timothée de Milet, Ion de Chios, Diagoras de Mélos surnommé l'*Athée*, précipitèrent ce mouvement de réforme, que la plupart de leurs contemporains regardaient comme un perfectionnement.

Il importe d'indiquer le caractère de cette révolution musicale et poétique. L'ancien dithyrambe de Lasos d'Hermione et de Pindare offrait les mêmes caractères essentiels que l'ode triomphale et les autres formes du lyrisme dorien. Les rythmes étaient plus hardis, les mouvements plus rapides et en quelque sorte plus orageux, mais la conduite générale du poème était la même. Le dithyrambe avait ses strophes et ses antistrophes homogènes, où les éléments métriques se correspondaient symétriquement; il n'en fut plus ainsi dans le nouveau dithyrambe (3) : les mesures étant devenues plus libres, les changements rythmiques plus variés, l'exécution plus difficile, on renonça à l'usage des chœurs et l'on confia le dithyrambe à des artistes ou virtuoses qui chantaient seuls les phrases musicales successives. Cette méthode affranchissait le poète

(1) Plutarque, *de musica*, XXX.
(2) *Plutus*, 290 ; *Oiseaux*, 1372 ; *Nuées*, 332 ; *Paix*, 832.
(3) Otfr. Müller, *Hist. Litt. Gr.* trad. fr. T. III. p. 119.

de la loi fondamentale de la poésie chorique, qui consistait dans la correspondance des strophes. Désormais les rythmes ne dépendaient plus que de l'émotion ou du caprice des compositeurs. C'étaient les ποιήματα ἀπολελυμένα, *les poèmes libres* (1). La liberté alla bientôt jusqu'à mêler, dans un seul poème, non seulement tous les mètres, mais encore tous les modes musicaux, même l'hypodorien et l'hypophrygien, que l'ancien lyrisme n'avait pas connus (2). « C'est ainsi, dit Otf. Müller, que toute contrainte métrique sembla disparaître et que *la poésie parut retourner à la prose*, précisément dans son essor le plus animé, comme le remarquent souvent les critiques de l'antiquité (3). »

Un autre caractère du dithyrambe au quatrième siècle, est la tendance aux effets imitatifs, pittoresques et purement physiques. C'est ce qu'Aristote appelle le dithyrambe *mimétique* : οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο (4). « Les phénomènes de la

(1) Cf. Christ, *Metrik*, p. 606 et 658.

(2) Arist. *Probl.* XIX, 30, 48.

(3) Otf. Müller, p. 120.

(4) Ce passage des *Problèmes*, XIX, 15, est fort remarquable. Nous le reproduisons tout entier : « Lorsque les dithyrambes sont devenus *imitatifs* (μιμητικοί), ils ont cessé d'avoir des antistrophes comme ils en avaient autrefois. Et la cause de ce changement, c'est que, dans l'origine, les choristes étant des hommes libres, il était difficile d'avoir un grand nombre de gens capables de chanter en acteurs. De là vient qu'on chantait alors des compositions symétriques. Changer souvent [de ton ou de rythme dans le même morceau] est plus facile à un seul chanteur qu'à plusieurs, plus facile à l'acteur qu'à ceux qui restent dans leur propre caractère (?) ; il fallait donc [à ceux-ci] une composition plus simple. Or l'antistrophe est quelque chose de simple : c'est un nombre, c'est une

nature et les actions décrites par le poète étaient imités par des modes, des rythmes et le geste pantomimique des artistes exécutants, d'une façon analogue à celle de l'hyporchème, passé de mode désormais. On trouvait une ressource particulière, pour arriver à ce résultat, dans une musique instrumentale plus nombreuse, qui s'efforçait de rendre, par des accords pleins et bruyants, tantôt la tempête des éléments, tantôt des voix d'animaux et en général tout ce qu'elle pouvait réussir à imiter (1). » Cette décadence de l'art est déjà signalée par Platon dans sa *République* (2), mais les philosophes ne pouvaient rien contre l'enthousiasme populaire. Athènes commençait à être ce que Rome fut toujours : avide de spectacles brillants et de musique tapageuse, plutôt que de cette perfection idéale qui avait charmé les anciens Attiques. Cependant le culte de la forme existait encore : en quittant la poésie, il s'était réfugié dans la prose. L'éloquence *épidictique* succédait au lyrisme. « Les discours *panégyriques* remplaçaient les odes. Simonide et Pindare avaient pour légitimes successeurs les Lysias et les Isocrate (3). »

Nous avons perdu les œuvres des tragiques du

mesure identique à celle de la strophe, » trad. d'Egger : *Essai sur la critique*, p. 407.

(1) Otf. Müller, *ibid.*

(2) *Républ.* III, p. 197. Un parasite, dans Athénée, plaisante spirituellement des tempêtes de Timothée, et Aristophane, dans le *Plutus*, se moque des brebis bèlantes et des chèvres chevrotantes du *Cyclope* de Philoxène.

(3) A Croiset, *la Poésie de Pindare*, p. 158.

IVe siècle (1), mais il nous reste de précieux renseignements sur un des plus célèbres, Chérémon. Aristote nous parle plusieurs fois de son *Centaure* (2), où il mêlait toutes les mesures, à l'imitation des poètes dithyrambiques du temps. Mais cette variété des rythmes n'était point une richesse, la poésie perdait réellement ce que la musique semblait gagner, l'harmonie des sons succédait à l'ordre harmonieux des idées. La subtilité des sophistes, l'abus de la description, le désir de plaire à l'oreille plutôt qu'à l'esprit, avaient remplacé les hautes conceptions dramatiques du siècle précédent. Chérémon était le type de ces *auteurs à lire* plutôt qu'à entendre, de ces poètes *anagnostiques*, dont Sénèque le tragique est resté pour nous le seul réprésentant (3).

Les autres formes du lyrisme subissaient le même sort que le dithyrambe. Le *péan* lui-même avait changé de nature, au point de se confondre avec la *scolie*. Au lieu de s'adresser aux Dieux d'Homère, à Phébus-Apollon ou à Diane, le péan célébrait les divinités abstraites, créées par la philosophie. Licymnios de Chio, Ariphron de Sicyone chantaient *la Santé, la première des Déités bien-*

(1) Il est cependant plusieurs critiques qui attribuent le *Rhésos* à un poète plus récent qu'Euripide. « Quoiqu'il y eût un *Rhésos* d'Euripide, qu'Attius paraît avoir imité dans la *Nyctégersie*, celui qui est conservé ne porte point le caractère Euripidique, et même, comme imitation, suit plutôt Eschyle et Sophocle qu'Euripide. Il appartient probablement à la tragédie athénienne nouvelle, à l'école de Philoclès peut-être. » Otfr. Müller. *Hist. Litt. Gr.* T. II. p. 531.

(2) Egger. *Essai sur la critique,* p. 309, 381.

(3) Aristote, *Rhét.* III, 12 ;

heureuses (1). Aristote composait une *scolie à la Vertu,* en l'honneur de son ami Hermias d'Atarnée. Ce petit poème se rapprochait tellement, par sa forme, du péan, que Démophile accusa Aristote d'impiété pour avoir chanté en l'honneur d'un homme un hymne réservé aux Dieux (2). Cette accusation, si injuste qu'on la suppose, nous révèle l'étrange confusion qui régnait alors dans les genres lyriques. Sans doute la scolie d'Aristote est digne de son auteur, le ton est noble et le rythme harmonieux, mais il y a loin de ces quelques lignes émues à l'ampleur et à la majesté de l'ancien lyrisme. D'ailleurs la scolie était chantée par un seul convive, habile musicien et qui se faisait accompagner sur la cithare. Les rythmes se rapprochaient des mesures éoliennes, presque toujours logaédiques et bien cadencées, mais de faible haleine et destinées à une seule voix (3).

Enfin il n'y avait plus de poésie chorique. D'une

(1) Sextus Empiricus, *Adv. Math.* éd. Bekker, p. 556 ; Athénée, XV, 702.

(2) Athénée, XV, 696 ; Æm. Heitz, *Fragm. Aristotelis,* p. 333.

(3) Otfr. Müller. *Hist. Litt. Gr.* T. II, p. 132 ; T. III, p. 124. — J. de La Nauze a publié dans le recueil de l'Académie des inscriptions, 1738, T. IX, un *Mémoire sur les chansons de l'ancienne Grèce.* Il y raconte les révolutions de la scolie. Il y parle du petit poème d'Aristote, « la dernière des scolies historiques. » Mais il s'excuse de ne rien dire des rythmes : « Je n'ajouterai pas à ce que je dirai des chansons grecques, ce qui regarde l'air, le rythme et la versification. Je me contente d'avertir ici que les unes sont en vers héroïques ou en vers lyriques, les autres en vers libres, dont il serait difficile de déterminer la juste mesure, et que plusieurs ressemblent à de la pure prose. » Le lecteur trouvera sans doute que les avertissements de La Nauze n'ont rien de compromettant.

part la prose suffisait à tout; de l'autre, les éléments du lyrisme dorien s'étaient décomposés. La poésie, la musique et la danse, rompant leur pacte traditionnel, étaient devenus trois arts distincts, indépendants et jaloux l'un de l'autre; le musicien voulait effacer le poète, le choriste avait dégénéré en pantomime, et il ne restait plus, comme représentants des Muses, que des poètes médiocres, des citharèdes émérites et des danseurs incomparables.

II. — LES RYTHMES ANAPESTIQUES DES POÈTES CHRÉTIENS

L'anapeste était de tous les anciens mètres le plus rapide et le plus vivant. Les deux poèmes dont nous parlions en dernier lieu, le péan *à la Santé* d'Ariphron et la scolie *à la Vertu* d'Aristote, ont un début anapestique, plein de force et d'élan :

Ὑγίεια πρεσβίστα μακάρων.
Ἀρετά πολύμοχθε γένει βροτείῳ.

On continua d'employer ainsi l'anapeste au commencement des œuvres lyriques, pour imprimer à la mélodie son mouvement initial.

Nous signalerons en particulier, et parmi beaucoup d'autres, deux morceaux lyriques, cités ou composés par Philostrate dans son *Héroïque* (1). Le

(1) C'est un fort intéressant article de M. Bourquin dans l'*Annuaire de l'Association des études grecques*, 1884, p. 97, qui a attiré notre attention sur ces hymnes. Voir la note de M. Bourquin, p. 130 et 134, où il rend compte des idées de Kayser sur la métrique de ces chants. Cf. Christ, *Métrik*, p. 561.

premier est l'hymne que chantaient les Thessaliens à la déesse Thétis, avant de prendre terre sur les rivages d'Ilion :

Θέτι κυανέα, Θέτι πηλεία.

Le second est placé dans la bouche d'Achille et consacré à l'éloge d'Homère :

'Αχώ, παρὰ μυρίον ὕδωρ.

Nous ne pouvons ici examiner minutieusement ces œuvres profanes, mais nous croyons remarquer, surtout dans la première, des correspondances syllabiques et toniques qui nous paraissent intentionnelles. Ces deux vers dodécasyllabes n'ont-ils pas une étrange relation ?

Θέτι κυανέα, Θέτι πηλεία,
ἃ τὸν μέγαν τέκες ὑιὸν 'Αχιλλέα.

N'y a-t-il pas une correspondance terme à terme dans les *cola* suivants ?

'Αχιλλέα,	σᾶς δ' ὅσον
τοῦ θνατὰ μὲν	ἀθανάτου
ὅσον φύσις	γενεὰς παῖς
ἤνεγκεν,	ἔσπασε
Τροία λάχε.	πόντος ἔχει.

Le premier des poètes chrétiens dans l'ordre des dates, l'auteur de l'*hymne des enfants*, Clément d'Alexandrie ou tout autre, semble avoir suivi la

même tradition, mais déjà la prosodie déclinait et l'hymnographie populaire n'acceptait plus que malgré elle le joug des anciens rythmes. Examinons de plus près la forme métrique de l'*hymne des enfants*.

Les deux premières lignes offrent sensiblement la mesure anapestique. Ce sont des tripodies comme on en rencontre parfois dans Aristophane. Dès la troisième ligne, les difficultés commencent. Que des spondées ou des dactyles remplacent les anapestes, on ne s'en étonne pas; mais des crétiques et des péons! Les métriciens apportent chacun leur remède. L'un s'obstine à la tripodie et fait aux malheureux vers un lit de Procuste, le second veut tout réduire à des monomètres anapestiques et pour cela retranche résolument le dernier mot des quatre vers, ce qui ne remédie pas à grand'-chose. Le troisième croit à une interpolation et l'on sait que rien n'est plus commode que cette sorte d'hypothèses pour résoudre cette sorte de difficultés. Un peu plus loin, les monomètres se succèdent assez régulièrement : aussitôt l'interpolation cesse, les vers ne sont plus amputés, et le lit de Procuste se trouve trop long d'un tiers. Mais, de grâce, que nos chirurgiens ne s'éloignent pas, car voici venir des trochées, en compagnie de tribraques, de péons, d'ioniques majeurs ou mineurs. On aurait fort à faire de remédier à tout, et l'auteur anonyme, puisque anonyme il y a, semble s'être peu soucié de ses *Saumaises futurs*. Sans entrer dans les détails de la discussion, nous dirons simplement: lorsque les poètes chrétiens de cette période composaient des hymnes destinés au *culte public*, ils se préoccupaient

rarement de la quantité des syllabes. Si, par exception, ils en tenaient compte, leur soin se bornait à choisir en quelque sorte une *base* prosodique, comme l'iambe ou l'anapeste, et à ramener fréquemment cette base dans le cours du cantique. C'est ce que fait ici l'auteur. L'anapeste domine de beaucoup dans son œuvre ; lorsque l'anapeste se fait remplacer, c'est le plus souvent par ses équivalents métriques, mais si l'équivalent fait défaut, la place est au premier occupant. En outre, *ce sont les mots qui sont anapestiques, plutôt que les pieds ;* sur ce petit nombre de lignes, nous comptons quarante-sept mots comme ἀδακῶν, ἀφελεῖς, βασιλεῦ. Enfin l'accent commence à jouer un rôle, rôle tellement important, surtout au début, qu'on pourrait se croire en présence de pieds toniques (1).

(1) Somme toute, l'*hymne des enfants* n'offrirait que très-peu d'irrégularités métriques irréductibles, si l'on ne s'obstinait à y trouver des vers proprement dits et de longueur invariable. Contentons-nous d'avoir des anapestes juxtaposés, avec les substitutions ordinaires du spondée, du dactyle et du procéleusmatique. Nous ne trouverons plus d'endroits rebelles que les suivants : a) le crétique νηπίων, mais le contexte suffit pour prouver que cette leçon est vicieuse. Qu'est-ce que *le gouvernail des enfants* ? Combien ναυτῶν que nous suggérons n'est-il pas plus probable ? — *b*) Les deux péons quatrièmes βασιλικῶν et ἀνεπάφων peuvent passer pour des procéleusmatiques à la fin d'une phrase. — *c*) Le tribraque ἅγιε est inadmissible devant ἡγοῦ, nous accepterions volontiers la conjecture de Thierfelder : ἁγίων, ou mieux ἁγίως — *d*) Les deux tripodies formant clausule, παίδων ἡγήτορα Χριστόν, et plus bas : γλυκερῇ ζωῇ δελεάζων sont certainement hypermètres et présentent une sorte de parémiaque, qui se rencontrait déjà dans les fragments anapestiques de Tyrtée et de Callinus (W. Christ, *Metrik der Griechen und Roemer*. p. 253), et dans les monodies d'Euripide, par exemple : *Ion*, v. 859, 860, 868, 879.

L'auteur de l'*hymne au Christ* est un véritable *hymnographe*. Bien qu'il connaisse les anciens rythmes, sa préoccupation n'est pas de les observer strictement, mais de les adapter à la prononciation de ses contemporains et à la voix des enfants qui doivent lui servir de choristes. Etudions maintenant les formes rythmiques d'un autre poète. Celui-ci n'est plus un hymnographe, mais un phi-

M. Louis Havet, dont nous reconnaissons si volontiers la grande autorité en fait de métrique, nous a communiqué avec une bienveillance dont nous avons eu plusieurs autres preuves, ses idées et ses conjectures sur les rythmes de *l'hymne au Christ*, et de plusieurs cantiques analogues. Il croit *l'hymne des enfants* « en anapestes réguliers, selon la prononciation du temps. » Il porte surtout son attention sur le groupe (vers 11-13 de Christ, *Anth. Gr.*, p. 38) :

Ἡγοῦ, προβάτων | λογικῶν ποιμὴν
ἅγιε, ἡγοῦ,
βασιλεῦ παίδων ἀνεπάφων.

« Ce texte est fautif à plusieurs égards : d'abord le monomètre ἅγιε ἡγοῦ, impossible métriquement, l'est aussi au point de vue de la grammaire. Le verbe ἡγοῦ ne peut pas être répété deux fois, avant et après un même régime. Il faut l'effacer après ἅγιε. En outre, la dissociation du substantif προβάτων et de l'épithète λογικῶν est contraire aux procédés constants du poète, qui partout ailleurs réunit dans le même monomètre l'adjectif et le nom. » M. Havet propose de lire :

[Ἡμῶν] ἡγοῦ, | προβάτων λογικῶν
ποιμὴν ἅγιε,
βασιλεῦ παίδων ἀνεπάφων.

« Ce dernier vers est un parémiaque dont l'avant-dernière syllabe semble avoir été *allongée par la tonique.* »

losophe, et, comme nous l'avons dit, un chanteur solitaire.

Dans les hymnes de Synésius, point de strophes, ni d'antistrophes, ni d'épodes : au contraire, les repos se succèdent fort irrégulièrement. Les vers sont homogènes du commencement d'un hymne à la fin, et tous ont une base anapestique. Les deux premiers hymnes sont en anacréontiques ordinaires de huit syllabes, sans aucune substitution. Les

Cette correction offre déjà une grande vraissemblance; mais il nous semble que le poète a recherché en cet endroit l'allitération. Déjà au vers précédent, il a écrit : ζωῇ δελεάζων. N'a-t-il pas ici l'intention d'unir le mot ἡγοῦ, non point à ἅγιε, mais à un mot de formation analogue. Si nous retranchons le premier ἡγοῦ au lieu du second, nous pourrons remplacer l'hypothèse ἡμῶν par une autre plus probable, et écrire :

προβάτων λογικῶν | ποιμὴν ἅγιε,
[ἁγίως] ἡγοῦ
βασιλεῦ παίδων ἀνεπάφων.

Le *psaume* des Naasséniens, inséré dans les *Philosophumena*, est aussi en vers anapestiques, mais de longueur variable. Les trois premiers vers sont des trimètres diminués d'une syllabe avec la substitution ordinaire du spondée au 3e et au 5e pied. Les vers 4, 5, 6, ont un anapeste de moins ; il en est de même du vers 7, qui doit être rétabli conformément au texte de Cruice :

ποτὲ δ' εἰς ἐλεεῖν ' ἐκριπτομένη κλάει.

les vers 8, 9 et 10 présentent des difficultés métriques que nous ne nous chargeons pas de résoudre. Enfin les autres, de 11 à 23, sont des dimètres catalectiques ou parémiaques, composés de trois anapestes (avec substitution de spondées aux pieds impairs) et d'un demi-pied formé tantôt d'une longue et tantôt de deux brèves. Cf. Christ. *Anth. Christ.* p. 32.

hymnes III, IV et X présentent des anapestiques monomètres, comme *le cantique des enfants* et le *psaume* des Naasséniens. L'anapeste admet les substitutions du spondée et du dactyle, mais non celle du procéleusmatique. L'amplitude du vers varie ainsi de quatre à six syllabes. L'hymne V est tout entier composé de longues, c'est le vers parémiaque, sous une forme qui rend la base anapestique presque méconnaissable (1). L'hymne VI est composé de 37 trimètres ioniques mineurs, auxquels le premier vers peut servir de type :

Μετὰ παγᾶς ἁγίας αὐτολοχεύτου.

Cependant les vers 15, 21, 29 sont les seuls strictement conformes à ce modèle (2). Vingt-deux fois, le premier ionique se transforme en molosse, comme dans le second vers :

ἀρρήτων ἑνοτήτων ἐπέκεινα.

En outre, sept fois le premier ionique et vingt-cinq fois le second s'affaiblissent en péons troisièmes, mais alors le pied suivant, par compensation, devient un épitrite :

Θεὸν ἄμβροτον, Θεοῦ κύδιμον υἷα (v. 3).
ἀγνώστων ἀνέδειξε παῖδα κόλπων (v. 7).
σὲ γὰρ ἀρχὰν γενέτας ἔδωκε κόσμοις (v. 14).

(1) Christ, *Metrik*, p. 253.
(2) Christ, *ibid*, p. 500.

Les hymnes VII, VIII et IX sont formés de tripodies anapestiques, abrégées d'une syllabe.

Πρῶτος νόμον εὑρόμαν
Ἐπί σοι, μάκαρ, ἄμβροτε.

Ainsi tous ces hymnes n'étaient doriens que par le dialecte, et leurs rythmes dérivaient plutôt de la tradition éolienne et anacréontique que des exemples de Pindare.

III. — LE RYTHME IAMBIQUE DANS LA PARTHÉNIE DE MÉTHODIUS

L'iambe avait régné jadis dans la poésie dramatique ; ce pied *fait pour l'action*, d'un agencement facile et presque spontané, s'imposait, pour ainsi dire, dans le dialogue. C'était bien le produit le plus vivace de l'ancienne prosodie. Il survécut en effet à tous les autres mètres, mais dans sa lutte pour l'existence, il eut à subir plus d'une transformation.

Que la tragédie du *Christ patient* appartienne à Grégoire ou à tout autre poète chrétien, il est nécessaire d'y signaler une lacune fort caractéristique. L'auteur anonyme peut bien imiter la trame du dialogue tragique, mais il n'ose s'aventurer à composer des chœurs. Les compagnes de Marie forment réellement un chœur de vierges, mais un chœur qui ne chante pas, qui ne parle qu'en trimètres iambiques, comme les autres personnages. Point

de *commos*, point de *monodie* pour ces douleurs ineffables du Calvaire. La tragédie antique, en ce qui concerne les idées, les sentiments, et même le dialecte, était-elle plus inaccessible à l'imitation ou au plagiat dans ses parties lyriques que dans le simple dialogue? Nous ne le croyons pas. C'est l'ignorance des rythmes doriens qui fait reculer l'imitateur. Ces strophes d'Euripide sont devenues des énigmes prosodiques. Désormais, s'il est encore permis au chœur de pleurer et de gémir, au moins qu'il se plaigne sans musique et comme le commun des mortels.

Le cardinal Pitra avait remarqué dans le *Cantique des Vierges* la prédominance de l'iambe. M. Christ alla plus loin et assura que les strophes de Thècle se composaient de quatre vers iambiques et d'une clausule. Malheureusement cette observation toute théorique est accompagnée de la série des exceptions et licences que le poète s'est permises. Non seulement il résout les longues en deux brèves et réciproquement, mais plus d'une fois il néglige la règle de position, il allonge les brèves par nature, il abrège les diphtongues, sans chercher même dans l'accent tonique une excuse à ces étranges libertés. Les vers sont des septénaires acatalectiques de quatorze syllabes, mais il en est avec une, deux et même trois syllabes de surcharge. La clausule est une tétrapodie octosyllabique, mais on la trouve deux fois réduite de tout un pied. Enfin la césure est irrégulière et peu d'accord avec le sens.

Outre ces exceptions, trop nombreuses sans doute pour confirmer la règle, l'éditeur se voit obligé

encore de suppléer certains mots et d'en retrancher certains autres, pour donner aux strophes les moins rebelles une légère apparence de soumission. Il se plaint de n'avoir pas trouvé grand secours dans le texte d'Alb. Iahn qu'il adopte pour base, et les leçons nouvelles qu'il y introduit ne sont inspirées que par les exigences du rythme.

Or, nous le demandons à M. Christ, bien meilleur juge que nous : ces règles, auxquelles il faut faire tant de sacrifices, sont-elles bien authentiques ? Ces derniers mots de l'*Ephymnion*, vingt-cinq fois répétés : Νυμφίε, ὑπαντάνω σοι, nous paraissent absolument irréductibles à l'iambe proprement dit ; si l'on admet une forme logaédique dans le refrain, peut-on, *a priori*, la bannir des strophes ? Et si l'on rapporte Νυμφίε au vers précédent, pour le faire jouir des libertés de la finale, que devient le septénaire et que devient l'octosyllabe (1) ?

(1) Nous usons de nouveau des bienveillantes communications de M. Louis Havet : « Chaque strophe du παρθένιον de Méthodius se compose de trois heptapodies et d'une tétrapodie iambiques. Chaque heptapodie a une coupe placée de telle sorte que le premier hémistiche contienne quatre temps forts et le second hémistiche trois seulement. Cette coupe se place indifféremment avant et après le temps faible du cinquième pied. Le refrain est lui-même composé d'une heptapodie et d'une tétrapodie, augmentées toutes deux d'un demi-pied faible. » Quant aux détails du texte, M. Havet reconnait d'abord que l'hiatus est fréquent et que *la prosodie des voyelles est souvent fautive.* Ses corrections peuvent se résumer comme il suit :

Strophe A. — Les iambes pairs étant presque toujours purs et le poète ornant son grec de dorismes, il faut écrire : Ἄνωθα, παρθένοι, au lieu de ἄνωθεν, et insérer dans la tétrapodie finale le mot μολεῖν qui surcharge le troisième vers.

La strophe Δ a perdu un pied à la seconde heptapodie : M. Christ

IV. — LA QUANTITÉ DANS LES LIVRES SIBYLLINS

Ce serait se faire une idée incomplète de la révolution rythmique qui se préparait que de la restreindre à la seule poésie. En réalité, c'était la langue même qui se trouvait en péril. La quantité, qui jusqu'alors avait seule donné aux syllabes leur valeur relative tendait à disparaître et avec elle la prononciation légitime des mots, leur étymologie et leur orthographe. Heureusement l'accent tonique

a proposé l'adjectif δεινήν, mais c'est là une épithète de remplissage, il faut un verbe à la première personne ; nous écrirons : [ἥκω] θελκτηρίους.

Dans *la strophe* Z, le mètre et le sens exigent le vocatif φρόνησι, au lieu de φρόνησις.

La strophe H s'adresse à l'Église-Épouse et non à la Mère de Dieu.

Au début de *la strophe* I, la forme dorienne Ἱρᾶς doit remplacer Ἱερᾶς.

M. Havet considère tous les noms propres du cantique comme des gloses. Le poète aurait seulement désigné, au moyen de périphrases, plusieurs personnages de l'ancien Testament ; un glossateur, craignant que ces allusions ne fussent pas comprises a introduit les noms propres dans le texte, où ils dérangent toute mesure.

Dans *la strophe* Λ, au lieu de τόν Θάνατον σου Ἄβελ προτυπῶν, écrire : [ὁ] σου τὸν θάνατον προεκτυπῶν , et ἐς οὐρανούς, au lieu de εἰς.

Dans *la strophe* M, supprimer le nom propre Ἰωσὴφ, et accepter l'insertion de αἰσχροῖς au commencement du troisième vers, proposée par M. Christ.

Le premier vers de *la strophe* N doit être remanié : il faut effacer les deux gloses : ὁ Ἰεφθάε et θεῷ, et les remplacer par les mots que l'on suppose glosés : πατήρ et σοί, le premier vers deviendra :

Νεοσφαγῆ [πατήρ] κόραν [σοι] ἦγε θυσίαν·

prit sous sa protection tous ces éléments menacés de la langue grecque; il groupa autour de lui toutes les syllabes et maintint par sa stabilité les flexions qui sans lui auraient été caduques. La quantité perdit ses droits séculaires, la prononciation changea sans pourtant se corrompre, et la langue grecque survécut, vieillie, mais immortelle.

Le monument qui permet le mieux de constater la décadence progressive de la quantité prosodique est le recueil des *Oracles Sibyllins* (1). Composé par des lettrés dans plusieurs de ses parties, et par des hommes peu instruits dans plusieurs autres, ce

Dans *la strophe* Ξ, remplacer la glose Ἰουδὴθ par κόρα, et écrire au second vers : δόλοις [κόρα] καρατόμης ᾽[ἢ] κάλλεος τύποις.

Strophe Ο. — Le génitif Σουσάννας, dont la finale devrait être longue, est sans doute la glose d'un mot perdu, ayant la valeur métrique de γυναικός.

Strophe Σ. — Dans le groupe ἄθικτος ἄτεγκτος, où l'un des deux mots est superflu, M. Christ supprime le premier et M. Havet le second, avec plus de raison.

Strophe Φ. — Transporter λύπη de la fin du second vers au commencement du troisième, et supprimer Χριστοῦ qui est une glose (Corrections de M. Christ).

La strophe Ψ, d'après le contexte, ne peut s'adresser ni à la Mère de Dieu, ni à l'Église, mais seulement au Christ. Il faut donc corriger *ἄνασσα σαφῶς* par *ἄναξ σαφῶς*.

Au troisième vers de *la strophe* Ω, au lieu de δέξαι σὺν παιδὶ σῷ, il faut lire σὺν παιδὶ σῷ δέξαι, ce qui est nécessaire pour le mètre et meilleur pour le sens.

Plus ces conjectures sont ingénieuses et savantes, plus elles témoignent que la Parthénie de Méthodius fourmille d'irrégularités métriques. Mais ce qu'il importe le plus de noter, c'est que *la quantité des voyelles est souvent fautive*.

(1) Nous résumons les chapitres IX et XI du septième *Excursus* de C. Alexandre, dans son édition des *Oracula Sibyllina*, Didot 1856, T. II. p. 601-615.

recueil représente tour à tour la versification savante et la versification populaire.

Les voyelles les plus exposées à perdre leur quantité traditionnelle étaient naturellement celles qu'on appelle *communes* ou *douteuses* : l'α, l'ι et l'υ. Elles furent employées comme longues ou comme brèves, non plus d'après l'usage et les règles, mais selon les besoins du poète.

L'α est allongé irrégulièrement dans la première syllabe de ἀείρουσι (III, 591), de ἀλαλαγμός (III, 694) ; de φανέντος (V, 151), dans la seconde de φαρμακούς (III, 225), de ἀλλαγῇ (V, 272), de θυγατέρες (VII, 72), etc. L'α privatif se trouve long dans ἀσεβέων (III, 35).

Au contraire l'α est abrégé à tort dans μιάναντες (II, 280), dans ἐπήρατος (VII, 7), dans ἑσπέραν (III, 798), dans λαόν (VII, 119).

L'ι est employé comme long dans κριτής (III, 780, VIII, 441), dans πιεῖν (VIII, 303), dans δειδιότες (I, 112, 176), καινιεῖ (I, 184), παραλίαις (III, 493), ἀφθίτως (V, 503), tandis qu'il est abrégé malgré les règles dans ἔκριναν (III, 127), et ailleurs.

L'υ est long dans τύχωσι (III, 634, VIII, 202) ἰσχύϊ (VIII, 431) κλύσει (V, 58), θυγατέρες (VII, 72), et bref dans ἱδρυμένον (III, 2).

L'orthographe était un préservatif puissant pour la quantité des deux voyelles brèves de nature, ε et ο, ainsi que des voyelles longues, η, ω, et des diphtongues ; mais l'orthographe elle-même fut emportée par le courant.

L'ε est devenu long avec le concours de l'accent tonique dans δυσανασχέτου (VIII, 175) et dans ὑψιβρεμέτα (III, 1) ; et l'ω est devenu bref dans Ζωογραφίας (III,

589), Νῶε (I, 128), ζῶα (II, 210). La diphtongue οι perd ses droits dans οἶον (I, 128), dans ὁμοῖος (I, 309,325) ; la diphtongue αι n'est pas plus heureuse dans καίουσι (VIII, 385), κλαίετε (I, 181), δίκαιον (II, 94), ματαίως (III, 29). La diphtongue υι est brève dans υἱοί (III, 152); la diphtongue ου dans le groupe λαόν σου πολύν (XI, 34) ; la diphtongue ει dans πόλεις (I, 187); les mots πλατείαις (XIII, 102), δικαίων (XIV, 19) forment des anapestes.

La règle de position n'est pas moins violée. Autrefois la voyelle pouvait rester brève devant deux consonnes, dont la seconde était une liquide; les auteurs sibyllins usent et abusent de cette liberté : les trois premières syllabes de ἀλαλαγμὸς forment un dactyle (III, 694), les deux premières d' ἀράχναις (*Prœm.* 64), d' ἐφετμαί (I, 7, 38, 45), de μυρίπνους (V, 128 sont brèves. Les mots ἰκνεῖται (III, 304, 779), ὑπνώσας (VIII, 312) se trouvent souvent à la fin du vers avec la valeur d'un bacchius. Mais ce qui est plus grave et absolument contraire aux principes essentiels de la prosodie, ce sont des anapestes comme προσελθών (XI, 94) et comme les trois premières syllabes de Μαρσύαο (I, 265), ou encore des dactyles tels qu' αἰθίοψ (XI, 179), et les trois premières de πιστοπορθεῖς (VIII, 187).

La plupart de ces licences semblent absolument arbitraires. Le poète allonge ou abrège selon les besoins de son hexamètre, sans paraître se soucier beaucoup de l'accent tonique. Cependant , en y regardant de plus près, on s'aperçoit que l'accent exerce une secrète influence sur les caprices du poète. Évidemment il se fait moins scrupule d'allonger une syllabe tonique qu'une syllabe atone ,

d'abréger la voyelle voisine de l'accent que la voyelle accentuée elle-même. Dans la grande majorité des cas, c'est à l'accent qu'il sacrifie la quantité.

Ainsi nous trouvons allongées, malgré les règles, les syllabes toniques de τύχωσι (III, 634), τύχῃ (VIII, 202), κλύσει (V, 58), ἀσσίδι (V, 71), ἀφθίτως (V, 502), ἑκουσίως (XI, 78), ἰσχύϊ (VIII, 431), παραλίαις (III, 493), πολυχρόνιος (I, 69), ὠκύτης (XIV, 15), ἄδικος (II, 61), ἄμετρος (II, 95), σύνεσις (II, 29), ἐσάγει (VIII, 325), ἐπάγει (XIII, 5), γίγαντες (I, 124), ἄγιε (II, 348), etc.

Les irrégularités les plus fréquentes signalées par le savant éditeur C. Alexandre, sont les trois suivantes, qui sont toutes trois expliquées par l'accent :

1° L'α final est souvent abrégé dans les mots en α pur, accentués sur la pénultième, par exemple dans ἐρυθραία (XI, 60), Μηδία (XI, 61), χήρα (XI, 290), νέα (XIV, 100), ἐλευθεροπρασία (II, 13), ἱεροσυλία (II, 14), βασιλεία (III, 47, VIII, 9), ἡμέρα (II, 193, 227), ἑσπέρα (II, 168). Évidemment la finale a souffert du voisinage de la syllabe tonique.

2° En revanche, l'ι pénultième tonique est long, quand il devrait être bref, dans Μηδία (XI, 61), ἑκουσίως (XI, 78), Γαλλίῃ (XIII, 137), ἀκαρπίῃ (IV, 72), ἀταξίῃ (VIII, 24), ἀθανασία (II, 41), θυσίῃ (II, 82).

3° Enfin la diphtongue αι est devenue brève pour la quantité comme pour l'accent, et l'on a les fins de vers :

λωβήσεται λοιμῷ (XI, 201).
ἐπικαλαμήσεται γυμνὴν (XI, 227),

κλαύσεται λαός (xi, 296) :
ἔσσονται χάλαζαι (xiv, 112),
φεύξεται χεῖρας (xiv, 161).

L'accent n'est pas encore absolument le maître de la prosodie ; mais il y fait sentir énergiquement sa discipline, et l'on prévoit qu'après la chute définitive de la quantité, le principe tonique sera assez puissant pour prendre la place vacante et pour s'y maintenir.

Vers la même époque, la versification latine subissait une crise analogue. L'hexamètre était presque méconnaissable sous la plume d'un rude Africain du IIIe siècle. Commodien, véritable Tertullien de la poésie, forgeait des vers admirables de force et de sens, en dépit de la quantité. Quand on a dans la mémoire les exclamations de Virgile : *Fortunate senex !... O fortunatos nimium.....* on éprouve je ne sais quel charme, même littéraire, à entendre ce cri du poète chrétien :

O nimium felix, sæcularia si quis evitet !
Sit stultus aliis, sapiens dum sit Deo summo.
Ipsa spes est, tota Deo credere qui ligno pependit ;
Fœda licet res est, sed utilis vitæ futuræ !

Il y a dans ces vers, à l'insu du poète, une sorte d'harmonie imitative d'un ordre nouveau. Comme les idées de l'ancien monde sont renversées par la folie de la Croix, de même la prosodie classique est brisée sous le marteau de la pensée chrétienne, et les vieux rythmes sont abattus avec les vieilles idoles.

CHAPITRE IV

PROGRÈS DU PRINCIPE TONIQUE

I. — DEUX POÈMES DE S. GRÉGOIRE DE NAZIANZE

Il résulte du chapitre précédent que les poètes chrétiens n'adoptaient les rythmes lyriques qu'avec réserve et défiance et qu'ils en usaient avec un médiocre succès ; que la quantité n'était plus guère sensible à l'oreille de leurs contemporains, et que l'accent tonique au contraire avait maintenu sa première influence sur la prononciation populaire.

Il nous reste à montrer que l'accent ne se borna pas toujours à ce rôle de conservateur. Nous savons qu'à l'époque byzantine, il se posa en conquérant et se substitua dans la poésie au principe quantitatif, mais à quelle époque remontent ces prétentions ? M. Christ a signalé des traces de cette tendance usurpatrice dès le IVe siècle, et peut-être faut-il la faire remonter plus haut.

Nous ne pouvons parler ici de tous les rythmes variés mais conformes aux traditions métriques, employés par S. Grégoire de Nazianze ; mais il

importe d'examiner en particulier deux morceaux qui semblent ouvrir des voies nouvelles à la prosodie.

L'un est un *Cantique du soir* (1), composé de 50 vers, heptasyllabes pour la plupart. Les éditeurs se taisent sur les difficultés métriques : M. Christ les aborde de front et cherche à les résoudre. Il suppose que l'heptasyllabe est un dimètre iambique catalectique, où l'accent remplace la longue aux syllabes paires. En réalité, il y a bien quelque chose de ce genre ; mais, 1° plusieurs vers ont une ou deux syllabes parasites, ce qui n'est pas plus permis aux rythmes toniques qu'à la prosodie ordinaire ; 2° vingt fois sur cinquante, la seconde syllabe du vers est privée d'accent au profit de la première ou de la troisième ; 3° la quatrième subit vingt-trois fois le même préjudice ; 4° la sixième ou pénultième sur laquelle M. Christ insiste surtout, et avec raison, est à peine plus heureuse, puisque la finale usurpe treize fois l'accent aux dépens de sa voisine. Il résulte de ce court examen que les règles toniques, données par M. Christ, ne peuvent être appliquées dans leur rigueur à *l'Hymne du soir*.

M. Louis Havet a reconnu le premier dans cet hymne une division strophique. Cette division est en effet fort probable, mais elle ne semble pas strictement régulière (2). Nous trouvons d'abord quatre

(1) *Greg. opera*, éd. Bened. T. II, p. 290. — M. Christ n'a reproduit dans son édition que les 28 premiers vers (*Anth. Christ.*, p. 89).

(2) Comme M. Havet s'en est tenu au texte incomplet de M. Christ, il n'a pas remarqué le changement d'amplitude des strophes dans la seconde partie du cantique.

sixtains, puis autant de quatrains, formant une strophe et une antistrophe deux à deux. Le cantique se termine par un sixtain qui contient la doxologie. Ce système de strophes se rapproche de celui des *Anacréontiques* ; c'est une première apparition de ce qu'on appellera plus tard l'οἶκος.

Un autre poème réclame aussi notre attention. C'est une *Exhortation à une vierge,* œuvre purement morale et didactique, dans laquelle, dit un scoliaste, *l'auteur imite le Syracusain* (1). Le Syracusain est le mimographe Sophron, qui, selon le témoignage de Suidas, écrivit ses dialogues *librement,* καταλογάδην. Cette expression, qu'il ne faut pas se hâter de traduire en français par la locution adverbiale : *en prose,* signifie seulement, d'après la scolie dont nous parlons, que Sophron négligea les lois métriques ordinaires, ποιητικῆς ἀναλογίας καταφρονήσας. Ses mimes avaient bien leurs périodes et leurs membres rythmiques, ῥυθμοῖς τε καὶ κώλοις ἐχρήσατο, mais les règles qu'il observait étaient sans doute moins strictes que celles de la prosodie classique, et l'accent y jouait peut-être un rôle concurremment avec l'isosyllabie et la quantité. A défaut de renseignements précis sur Sophron, nous pouvons du moins examiner la pièce imitative de S. Grégoire de Nazianze.

Ce qui frappe d'abord à première vue, c'est qu'elle n'est point du tout lyrique, ni destinée au chant. Si l'auteur adopte une forme rythmique nouvelle,

(1) *Greg. opera.* T. II, p. 378 Ἐν τούτῳ τῷ λόγῳ τὸν Συρακούσιον μιμεῖται. Cf. Christ. *Anth. Christ.* p. XIII et 29.

ce n'est donc pas pour faciliter l'exécution chorale de son œuvre. Il règne dans ce morceau une sorte de gravité gnomique et sentencieuse qui rappelle l'esprit dorien et les instituts philosophiques de la grande Grèce du temps de Sophron. On pourrait croire que l'imitation du mimographe sicilien s'étend aux pensées elles-mêmes et que l'imitation rythmique n'est que l'accessoire. Peut-être S. Grégoire se trouve-t-il aussi rapproché de son modèle *le Syracusain*, que cet autre poète chrétien empruntant pour un hymne au Christ, l'invocation à Diane de l'*Hippolyte* d'Euripide (1).

L'Exhortation à une vierge comprend cent lignes rythmiques exactement. Cinquante-six de ces lignes ont quatorze syllabes, quarante-et-une en ont quinze, trois seulement en comptent seize. Lambécius a imaginé des tétramètres iambiques catalectiques ou acatalectiques, auxquels on pourrait encore ajouter des brachycatalectiques, sans expliquer grand chose. M. Christ, plus clairvoyant, fait de nouveau appel à l'accent tonique. « S'il y a là quelque rythme, dit-il, c'est l'acccent qui en est le principe et le modérateur. » Mais l'accent lui-même est fort capricieux : tantôt il donne à la période une

(1) Cet hymne qui se trouve dans les éditions de Clément d'Alexandrie à la suite de l'*hymne des enfants* donne lieu à une observation importante, que nous avons déjà faite, à propos de la tragédie du *Christ patient*. Comment se fait-il que dans l'imitation des tragiques anciens, on adapte au culte nouveau, non les morceaux lyriques, mais bien les passages écrits en iambiques trimètres ? On ne peut donner de ce fait qu'une seule raison : on connaissait la forme prosodique des trimètres ; on n'avait plus le secret de la composition des chœurs.

forme iambique, tantôt une forme dactylique, le plus souvent une forme logaédique, au point que l'illustre métricien finit par s'excuser d'avoir été subtil en pure perte (1). Nous croyons qu'il faut s'en tenir à cette règle simple, précise et absolument générale : les périodes de l'*Exhortation à une vierge* sont des lignes rythmiques, ayant à peu près l'étendue de l'hexamètre traditionnel, partagées en deux hémistiches égaux par une sorte de césure hephthémimère, et soumises à cette seule condition de présenter comme pied final un trochée tonique (2).

Ier HÉMISTICHE	2me HÉMISTICHE
7 ou 8 syllabes libres	7 ou 8 syllabes à pénultième tonique.
Παρθένε, νύμφη Χριστοῦ,	δόξαζέ σου τὸν Νυρφίον.
ἀεὶ κάθαιρε σαυτὴν	ἐν λόγῳ καὶ σοφίᾳ,
ἵνα λαμπρὰ τῷ λαμπρῷ	πάντα ζήσῃς τὸν αἰῶνα·
κρείσσων γὰρ αὕτη πολὺ	τῆς φθαρτῆς συζυγίας.

Si modeste que paraisse cette victoire de l'accent, se substituant à la syllabe longue pour déterminer la chute d'une phrase rythmique, le fait est pour-

(I) P. XIV : « Jam si accentibus ducibus rythmun singulorum colorum et versuum definire coneris, non omnes versus iisdem numeris includi, sed alia cola iambicorum, alia dactylicorum, alia et longe plurima logaedicorum versiculorum speciem imitari intellegas. » et p. XV : « in hac oratione Gregorii magis divinavimus quam probavimns. »

(2) Une seule fois sur 100, au vers 34, nous trouvons un mot final baryton, ἁλός. Nous n'hésitons pas à rétablir par une transposition facile :

μὴ πρὸς Σόδομα βλέψῃς, μὴ παγῇς ἁλὸς στήλη.

tant décisif. Désormais le principe tonique pourra étendre son influence sur la phrase tout entière, gouverner le commencement du vers comme la fin: mais le dernier accent restera toujours le principal, l'accent régulateur par excellence, contre lequel aucune licence ne pourra prévaloir.

II. — LES ANALOGIES DE L'ACCENT LATIN

A l'époque de la conquête romaine, la Grèce insinua son esprit, son goût, sa civilisation, et, dans une certaine mesure, sa prosodie aux Latins victorieux. Mais plus tard, et après l'ère chrétienne, surtout après Constantin, n'y eut-il pas une sorte de réciprocité ? La langue, la syntaxe et la versification latine n'exercèrent-elles pas une influence sensible sur la langue, la syntaxe et la versification des Byzantins ? Nous ne nous chargeons pas de résoudre ce problème historique avec toutes les questions incidentes qui s'y rapportent, mais nous croyons pouvoir établir quelques points essentiels.

Ainsi nous croyons que dans la prose, et spécialement dans la prose oratoire, les analogies de la phrase latine, combinées avec l'emphase orientale, devaient amener l'habitude de terminer les périodes par de longs mots, et surtout par des verbes composés ; et, comme les flexions verbales des Grecs sont presque toutes accentuées sur l'antépénultième, il en résultait cette *prose syntonique*, dont nous donnerons bientôt de si curieux exemples.

Mais nous nous en tenons encore dans ce chapitre

à la seule versification : nous nous proposons de montrer comment les analogies de l'accent latin devaient accélérer dans la versification grecque la tendance à *la paroxytonie*, et, par là, contribuer à la naissance du trimètre byzantin et du vers politique.

Il est nécessaire avant tout de signaler les rapports ou plutôt les différences qui existaient de tout temps entre l'accent grec et l'accent latin.

Chez les Grecs, la syllabe qui a le plus d'influence sur l'accent est la finale. Mais cette influence est seulement restrictive : elle marque des limites à l'accent, mais sans lui imposer de place déterminée ; longue, elle resserre l'amplitude, et la borne aux deux dernières syllabes ; brève, elle l'étend aux trois dernières.

Chez les Latins au contraire, la syllabe directrice de l'accent est la pénultième, et les lois qu'elle impose sont absolument décisives : longue, elle est nécessairement tonique ; brève, elle reporte non moins nécessairement l'accent sur l'antépénultième. On a chez les Grecs :

les dactyles δώδεκα, ποιμένα, καρτερόν,
les tribraques ἄλοχον, ἐχέμεν, ἀγαθός,
les anapestes ἄνεμοι, ὀλίγη, ἀρετῆς,
les crétiques ἄγγελοι, ἡλίκους, ἐντολήν.

En latin, tous ces mots seraient indistinctement proparoxytons.

Chez les Grecs, nous avons encore :

les pyrrhiques πολύν, χρόνον,
les iambes μάχη, ἀγοί,
les trochées γαῖαν, φωτός,
les spondées δώσω, λαοῖς,
les amphibraques φάλαγγας, βαθεῖαν, γυναικός,
les bacchius μάχεσθαι, γενέθλης, περισσοῖς,
les antibacchius ὤλισθεν, ἑστῶσαν, εὐωπόν,
les molosses χρύσειοι, γενναίως, λαιψηροῖς.

En latin, tous ces mots seraient invariablement paroxytons. De ces règles absolument générales résultait dans la versification latine une étroite alliance entre la quantité et l'accent.

VERS A FINALES SPONDAÏQUES OU TROCHAÏQUES — Les temps forts métriques de la dernière dipodie de l'hexamètre coïncident exactement avec les temps forts toniques :

Tityre, tu patulæ recubans sub tégmine fági,
Silvestrem tenui musam meditáris avéna.

Dans l'hexamètre virgilien, cette coïncidenc eharmonieuse de la quantité et de l'accent n'est négligée (1) que pour produire des effets imitatifs :

(1) Servius signale une autre exception fort singulière dans cette finale de Virgile :

maria omnia circúm.

In fine accentum ponimus, contra morem latinum. Priscien en donne une raison peu plausible. C'est, dit-il, pour distinguer la préposition *circum* de l'accusatif de. *circus*. Cf., Quicherat, *traité de versific. lat.* Ed. 1876. p. 152.

Souvent l'accumulation des deux *thesis* métrique et tonique s'étend au quatrième pied :

Candidior postquam tondénti bárba cadébat.

mais le vers serait monotone et disgracieux si l'accumulation avait lieu partout :

Húnc neque dúra venéna, nec hósticus aúferet énsis.

On pourrait même croire que la raison secrète qui a rendu plus rigoureuses les lois de la césure dans la versification latine n'est point autre que la nécessité d'opposer au début du vers la quantité à l'accent et l'accent à la quantité, afin de mieux mettre en relief leur réconciliation dans la cadence finale.

De même toutes les finales trochaïques de quantité sont nécessairement aussi trochaïques par l'accent :

Martiis cælebs quid agam caléndis :
Nec turpem senéctam,
Degere, nec cithara caréntem.

Vers a finales iambiques, dactyliques, anapestiques. — Le vers pentamètre est ordinairement accentué sur les temps forts du second hemistiche.

Hoc anno statuit témporis ésse satis.
Fastus erit, per quem lége licébit agi.

En outre, dans ces pentamètres d'Ovide, le dissyllabe final du vers présente une trochée tonique, et les hémistiches :

Témporis ésse sátis,
Légę licébit ági,

qui, au point de vue de la quantité, sont des archiloquiens comme ceux d'Horace :

Brúma recúrrit iners.
Púlvis et úmbra sumus.

deviennent, au point de vue de l'accent, de véritables aristophaniens ou choriambiques dimètres, tels que :

Lydia, dic per omnes,
Temperet ora frenis.

Dans les vers à finales dactyliques ou iambiques, l'accent se reportait toujours en latin sur l'antépénultième, quand le dernier mot était polysyllabe :

Audax omnia pérpeti,
Semotique prius tarda necéssitas.
Æsopus auctor quam materiam répperit.

Mais ici encore les poètes semblent avoir tenu au dissyllabe final (1) qui donnait au vers plus de variété et d'harmonie et rapprochait l'iambique du scazon :

Audax Iapeti génus.
Gens humana ruit per vetitum néfas.
Sedilibusque magnus in primis éques
Othone contempto, sédit.

(1) « Le vers iambique, ainsi que le vers pentamètre, finit ordinairement par un mot de deux syllabes, dont la quantité est une iambe ». Quicherat, p. 216.

De même à côté d'asclépiades proparoxytons, comme ce vers de la première ode d'Horace :

> Mæcenas, atavis edite régibus,

on en trouve d'autres de cette forme :

> O et præsidium et dulce decus méum.

Les finales anapestiques, assez rares d'ailleurs, se comportent comme les iambiques :

> Nimis hæc res sine cura géritur,

et ont la même tendance à faire descendre l'accent sur la pénultième.

> Aperite atque approperate ; fóres
> Facite ut pateant ; removete móram.

On peut tirer de ces observations sur la versification latine les deux conclusions suivantes :

1° Lorsque la pénultième d'un vers latin doit être longue, elle est accentuée de plein droit, par accumulation de la *thesis* métrique et de la *thesis* tonique.

2° Lorsque la pénultième doit être brève, les meilleurs poètes affectent de terminer le vers par un dissyllabe, formant un iambe ou un pyrrhique par la quantité, mais un trochée par l'accent. Dès lors, s'il est vrai que la versification latine ait eu quelque influence dans les premiers siècles de notre ère sur la versification grecque en décadence, cette

influence fut surtout caractérisée par l'habitude de la pénultième tonique.

III. — L'HEXAMÈTRE DE NONNOS

« Les poètes primitifs, dit un grand critique, font des épopées; les poètes des époques secondaires font des morceaux choisis ; *les poètes de décadence font de beaux vers* (1). » Cette dernière parole se réalise avec une merveilleuse exactitude dans deux poètes presque contemporains. Tous deux sont nés en Égypte et appartiennent à l'école alexandrine. Le premier, Claudien, après quelques essais de poésie grecque, abandonna sa langue maternelle, se fixa en Occident et devint le panégyriste officiel des derniers jours de l'empire. Nul n'a fait de plus *beaux vers latins* que Claudien, mais c'est une beauté roide et guindée, sans grâce et sans souplesse ; c'est une harmonie qui coule, non d'une source vive, mais d'un robinet qu'on ouvre et qu'on ferme. Nonnos resta grec et fit de *beaux vers de décadence dans la langue d'Homère*, comme Claudien dans la langue de Virgile. « Plus j'avance dans la traduction de Nonnos, dit le comte de Marcellus, plus son style me semble digne d'observation. Si je n'admirais bien souvent, dans les heureuses négligences du plus grand des poètes, un nouvel artifice, je dirais, en tremblant moi-même devant mon blasphème, que ses vers sont parfois plus réguliers que ceux

(1) D. Nisard, *Poètes latins de la décadence*, à propos de Lucain.

d'Homère. Mais quoi ? Delille ne versifie-t-il pas souvent mieux que Corneille ? Claudien et Stace de leur côté n'ont que des hexamètres d'une belle fabrique ; avec moins de sève qu'eux, mais avec plus d'élégance et de limpidité, Nonnos a plusieurs de leurs défauts (1) ».

Il n'est pas impossible chronologiquement que Nonnos ait eu en effet Claudien pour modèle. Tout au moins, faut-il admettre que ces deux grands versificateurs de décadence ont usé des mêmes procédés pour rendre plus sensible l'harmonie de leurs vers. Tous deux ont horreur de l'hiatus, tous deux affectionnent le dactyle et le multiplient au préjudice du spondée. M. de Marcellus a caractérisé comme il suit la réforme rythmique de Nonnos :

« 1° Il a constamment proscrit l'usage, qui régnait jusqu'à lui, de la syllabe brève devenant longue en raison de la césure. — 2° Il a poursuivi l'*hiatus* à outrance dans les premiers chants de son poème, et l'a complètement banni des derniers. — 3° Il a presque partout remplacé le lourd spondée facultatif du quatrième pied, par un dactyle rapide, mais non obligé, et il a ajouté ainsi à l'éclat et à la grâce du vers. — 4° Enfin, dans sa haine du spondée, il l'a chassé du cinquième pied, où Homère et Hésiode l'avaient introduit pour les nécessités de la prosodie primitive : transmis par eux au vers héroïque latin, il est fréquent chez Lucrèce et Catulle, rare et à effet chez Virgile ; mais Nonnos et ses disciples après lui, l'ont considéré comme un défaut, ou du

(1) De Marcellus, *Nonnos*, notes, p. 142.

moins comme une négligence : or, je ne crois pas, moi qui ai tant lu et relu les *Dionysiaques* pour les traduire ou les rétablir, y avoir trouvé un seul vers spondaïque, parmi 21,895 hexamètres comptés (1). »

Ces préférences et ces proscriptions de Nonnos sont aussi les préférences et les proscriptions de Claudien. Mais il est une autre tendance commune aux deux poètes et qui semble avoir passé inaperçue. Puisque la quantité disparaissait de la prononciation et que l'accent au contraire devenait prépondérant, un procédé qui se présentait naturellement à des poètes réformateurs, consistait à renforcer par l'accent les syllabes longues et à donner ainsi à la *thésis* du pied métrique le double relief de la quantité et de la hauteur. C'est ce que firent en effet Claudien et Nonnos ; Claudien (2) avec la discrétion qu'exigeaient les lois de la césure latine, Nonnos dans la mesure que permettait la mobilité beaucoup plus grande de l'accent grec.

Nous donnerons seulement quelques preuves de ce que nous venons d'avancer : sur les cent premiers vers des *Dionysiaques*, 73 ont l'accent sur la

(1) De Marcellus, *ibid.* p. 24.

(2) S. Reinach, *Manuel de Philologie* : « Dans les hexamètres grecs et latins, les poètes n'ont pas essayé de faire coïncider les temps forts et les accents : toutefois, au dernier pied, les poètes latins recherchent cette coïncidence...... Ainsi, dès le temps d'Auguste, un certain besoin se trahit chez les poètes, de faire coïncider à la fin des vers le temps fort et l'accent. La sonorité que notre oreille trouve aux vers latins de la décadence, de Claudien, par exemple, tient au grand nombre de ces coïncidences dans le corps des vers, coïncidences naturellement recherchées à une époque où la quantité avait presque disparu de la langue parlée. » p. 132 et 133.

pénultième et 27 sur la finale ; 34 présentent à la dernière dipodie cette disposition des accents sur les *thésis* : φῦλα γιγάντων (1). Dans le dernier chapitre de la *paraphrase de S. Jean*, sur 144 vers, 99 sont paroxytons ou périspomènes, 83 ont l'accent sur la *thésis* du dernier dactyle, et 55 offrent la dipodie tonique : δεῖπνα θαλάσσης (2). Ce qui est plus caractéristique encore, c'est que jamais Nonnos ne termine le vers par un proparoxyton, comme le fait si souvent Homère (3), ni par une enclitique, telle que τε, περ, τι (4).

Enfin voici des exemples décisifs que nous pourrions multiplier à l'infini.

Σείεις οἴνοπα θύρσον · ἐγὼ βουπλῆγα τινάσσω (5).
Ὄφρα μὲν ἄμφεπε Βάκχος ἁλίτροφα δεῖπνα τραπέζης (6).
Καὶ στρατιαὶ πινυτοῖο δολόφρονι νεύματι Βάκχου (7).
Οὐ Κιλικάς ποτε Κύδνος ἑῷ τυμβεύσατο κόλπῳ (8).
Ἀλλὰ σοφοὺς Βραχμῆνας ἐρείομεν, ὄφρα δαείης (9).
Τόσσον ἐγὼ Περσῆος ἀρείονα Βάκχον ἐνίψω (10).
Πόμπιμος ἔνθεον ἄνδρα τοδεύτερον ἤρετο μύθῳ (11).
Ὅττι Θεοῦ πομπῆσι διδάσκαλος ἵκεο κόσμου (12).

(1) *Dionys.*, I, 18.
(2) *Paraphr. de S. Jean. Patr. Gr.* T, XLIII. p. 916. Cap. XXI. 25.
(3) 32 fois sur les 100 premiers vers de l'*Iliade*. M. Sal. Reinach nous apprend (*Manuel de Philologie*, T. II p. 208) que Ludwich a découvert avant nous cette particularité de Nonnos.
(4) τε à la fin du vers : *Iliad.* I. 167, 177, 196, 209, — περ : 241, 586, 588.
(5) *Dionys.* XX. 322 ; cf. 393, 396.
(6) XXI, 197 ; cf. 36, 68, 98, 307, 332.
(7) XXII, 138 ; cf. 60, 123, 124, 225, 385.
(8) XXIII, 84 ; cf. 97.
(9) XXIV, 166.
(10) XXV, 104 ; cf. 30, 120, 163, 216, 244, 248, 258.
(11) *Paraphr. S. Jean.* I, 69.
(12) III, 10.

En présence de tels vers, Vossius n'aurait plus à trancher, à la façon d'Alexandre, les conflits entre l'accent et la quantité. Ici la quantité et l'accent sont d'accord et concourent au même rythme. Mais c'est l'accent qui a le beau rôle et qui prête aux syllabes longue sa force et son éclat.

Pour fixer les idées, nous appellerons *principe d'accumulation* cette méthode de Nonnos qui consiste à faire coïncider les temps forts de la prosodie métrique avec les syllabes accentuées.

Deux observations restrictives sont ici nécessaires. D'abord il n'est pas rare de rencontrer des vers de cette forme dans Homère et par exemple l'hexamètre si souvent reproduit dans l'Iliade,

Ἦτοι ὅγ' ὣς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἕζετο · τοῖσι δ' ἀνέστη,

est accentué à toutes les *thésis*. Nous disons donc seulement que l'accumulation est de beaucoup plus fréquente dans Nonnos, qu'elle y est évidemment recherchée comme une élégance, et surtout que la construction générale du vers l'y rend plus sensible. En second lieu, les vers où l'accumulation a lieu sur toutes les *thésis* d'une manière rigoureuse forment, même dans Nonnos, une très-faible minorité. Cette sorte d'harmonie offrait trop de difficulté pour devenir jamais une règle, et il fallait toute la prodigieuse verve de l'auteur des *Dionysiaques* pour y réussir même partiellement. Ce qui resta de sa réforme sous ce rapport, ce fut l'accumulation sur la dernière *thésis*. Manuel Philé se distrayait quelquefois de ses éternels iambes en confectionnant des vers héroï-

ques ; il semble que pour lui la place de l'accent sur la pénultième des vers soit désormais sacrée. Les fautes de quantité lui coûtent peu, mais les lois toniques sont autrement rigoureuses, parce qu'elles ont pour juges toutes les oreilles du public.

Cette tendance à faire coïncider les temps forts de l'hexamètre avec les syllabes toniques, est un signe irrécusable de la révolution qui allait se consommer. La réforme de Nonnos, ce dernier triomphe de la versification classique,est en même temps le triomphe de l'accent. Dès lors l'accent fait respecter ses droits et refuse aux syllabes longues l'honneur qu'elles ne consentent pas à partager avec lui.

IV. — LES SCAZONS DE BABRIUS

L'accent tonique signala son nouvel empire dans le vers scazon longtemps avant de triompher dans l'iambique trimètre. Le scazon ou choliambe, inventé, dit-on, par Hipponax d'Ephèse, remplace l'iambe final du senaire par un trochée. Cette rupture subite de l'harmonie fondamentale du vers procure une sorte d'hiatus rythmique d'un effet puissant dans la satire et dans la parodie (1).

Les fragments qui nous restent d'Hipponax suffisent à établir que l'accent tonique n'était pour rien dans le rythme du scazon primitif, et pouvait affecter arbitrairement les trois dernières syllabes du vers. Il en était de même dans les choliambes

(1) Christ, *Metrik*. p. 361.

d'Ananios, des tragiques, des iambographes alexandrins, et dans l'épitaphe (1) consacrée à la mémoire d'Hipponax par Théocrite.

Ὁ μουσοποιὸς ἐνθάδ' Ἱππῶναξ κεῖται.
εἰ μὲν πονηρός, μὴ ποτέρχευ τῷ τύμβῳ,
εἰ δ' ἐσσὶ κρήγυός τε καὶ παρὰ χρηστῶν,
θαρσέων κατίζευ, κἂν θέλῃς, ἀπόβριξον.

Babrius semble avoir vécu à l'époque des derniers Césars. Les meilleurs juges ont vanté l'élégance de son style, la perfection dramatique de ses récits, la régularité de sa versification. Mais Th. Fix et Ahrens remarquèrent les premiers que la pénultième du scazon de Babrius était toujours accentuée (2). Depuis cette observation importante, la critique a fait disparaître la plupart des exceptions qui se rencontraient dans le texte de Lachman. Aujourd'hui les vers réfractaires ou oxytons sont en très-petit nombre : nous en avons compté seulement quinze dans l'édition de Schneidewin (3). Comment expliquer cette singularité du fabuliste syrien ?

(1) On peut remarquer aussi que Théocrite emploie deux fois sur quatre le spondée au cinquième pied, licence reprochée à Hipponax par les grammairiens latins. Cf. Quicherat, *Versif. lat.* p. 238.

(2) W. Christ (*Metrik*, p. 362) attribue cette découverte à Schneidewin: mais celui-ci dit expressement: *Lachmannus eam legem non perspexerat, quae est Th. Fixii et H. L. Ahrentis sagacitate animadversa, ut penultima versus syllaba accentum habeat.* (Babrii *Fab. Æsop. Praef.* p. VI. Teubner. 1880).

(3) Ces exceptions viennent pour la plupart de l'emploi des pronoms ἡμεῖς et ὑμεῖς. Nous reviendrons plus loin sur l'accentuation des formes pronominales.

Le scazon passa dans la littérature romaine dès le siècle de Cicéron. C. Matius (1) en a fait usage dans ses mimiambes, Catulle dans plusieurs de ses poèmes, Varron dans ses *satires Menippées*. Plus tard on le trouve encore dans les *catalecta* de Virgile, dans le *Prologue* de Perse et dans les épigrammes de Martial. Mais les règles de l'accentuation latine fixaient irrévocablement l'accent final du scazon sur la pénultième. Cette nécessité ne dérivait d'aucune loi rythmique et aucun métricien ne s'avisa jamais de l'énoncer dans un traité de prosodie. Néanmoins on peut croire qu'une oreille romaine devait constater entre le vers de Catulle :

O quid solutis est beatius curis,

et cet autre vers équivalent, où les deux derniers mots sont seulement intervertis :

O quid solutis est curis beatius

une double différence, l'une purement métrique, l'autre purement tonique et pour le moins aussi sensible que la première. Si l'on suppose maintenant un Romain helléniste, familiarisé avec la cadence tonique des scazons de sa patrie, ne serait-il pas flatté de la retrouver dans la langue d'Hipponax ? Si jamais Perse dans une nuit d'insomnie, s'était avisé, comme plus tard les érudits du

(1) Probablement le même que Cicéron appelle *suavissimus doctissimusque Vir* (*Epist. Fam.* VII. 15) et qui se justifie si éloquemment de son amitié pour César (*ibid.* XI, 28; cf. *ad. Att.* IX. 11.)

seizième siècle (1), de traduire en choliambes grecs son fameux prologue, n'aurait-il pas ménagé, à la fin de chaque vers, le trochée tonique, auquel étaient habituées les oreilles latines ? Aurait-il accepté avec un égal plaisir ces quatre vers de Denys Petau ?

Τίς ψιττάκους ἤρθρωσε τὸ σφέων χαῖρε,
κίττας τε τίς δίδαξεν ἀνδρικὴν φωνήν ;
τέχνης καθηγεμὼν, νόου τε δώτειρα
Γαστὴρ, παρὰ φύσιν φθέγματ ' ἐκμαθεῖν δεινή.

Après avoir fourni lui-même à son traducteur le trochée final du premier vers :

Quis expedivit psittaco suum χαῖρε ?

n'aurait-il pas corrigé bien vite les trois suivants, à peu près de cette manière :

φωνήν τε τίς δίδαξεν ἀνδρικὴν κίττας ;
νόου δότειρα καὶ καθηγεμὼν τέχνης
Γαστὴρ, ἔθουσ ' ὑπερφυεῖς μαθεῖν φθόγγους.

Babrius, en accentuant la pénultième de ses scazons ne révèle-t-il pas son origine romaine ? Telle est

(1) C'est ce qu'affirme Denys Petau, et lui-même chercha le sommeil par cet étrange moyen : « Nuper his contractioribus noctibus, cum insomnia laborarem, subiit animum hæc recordatio : Clarissimos quosdam viros in pari caussa Persii *prologum* Græce vertisse. Quos ut imitarer temperare mihi non potui, quin et ego quid hac in re possem experirer, ac tecum communicarem, ut somnii perinde ac vigiliæ fructus tibi aliquis exstaret. Sic igitur illos scazontas Græcis totidem expressi. » (Petavii *Opera*, Antuerp. 1705, *Epist.* lib. II, 29).

l'explication qu'on a donnée de la règle tonique suivie par Babrius. Cette explication est plausible et nous ne voulons pas la combattre; ce que nous avons dit plus haut des *analogies de l'accent latin* pourrait même servir à la confirmer. Cependant il ne faut pas se hâter de conclure, car il y a aussi quelque raison de croire que Babrius n'a rien à voir avec l'Occident.

Le trimètre avait déjà une tendance marquée à la paroxytonie. Cette tendance a pu se développer avec les siècles, en dehors de toute influence occidentale, et atteindre, à l'époque de Babrius, assez d'intensité pour que les iambiques à pénultième atone fussent déjà considérés comme exceptionnels. Le scazon devait suivre *a fortiori* les règles de l'iambique dont il dérivait ; car une pénultième longue exerce nécessairement sur l'accent une attraction à laquelle une pénultième brève ne peut prétendre. D'ailleurs, de tous les genres littéraires, la fable fut toujours le plus enclin à proportionner son langage, son vocabulaire et sa prosodie, au goût et à la prononciation populaires.

En second lieu, Babrius ne recherche pas seulement la paroxytonie, mais il affecte encore de terminer ses vers par une syllabe longue de nature. Dès lors, l'accent ne peut plus atteindre l'antépénultième, et la pénultième obtient ainsi une chance de plus de devenir la syllabe tonique.

Enfin tout ce que nous savons de Babrius le rattache plutôt à la Grèce et à l'Orient qu'au monde romain. Le jeune Branchus, fils de l'empereur Alexandre, à qui le poète dédie son recueil, ne peut-être

qu'un prince syrien du troisième siècle. Lui même, en attribuant l'invention de la fable à l'antique Syrie (1), révèle sa nationalité. L'époque des Antonins et de leurs premiers successeurs fut un âge d'or pour les Syriens hellénistes. C'est le temps de Lucien, de Porphyre, des deux Jambliques. Babrius peut encore occuper un beau rang parmi les écrivains de sa patrie. Dans ses deux préfaces, il annonce le sujet et le rythme de ses *mythiambes*. Il reproduira, dit-il à Branchus, les discours du sage vieillard Ésope :

ὧν νῦν ἕκαστον ἵνα θέῃς ἐνὶ μνήμῃ
μελισταγές σοι, λῷστε, κηρίον θήσω,
πικρῶν ἰάμβων σκληρὰ κῶλα συνθλάσσας.

Ce dernier vers est très-expressif : le trimètre de Babrius aura une forme sévère et rude ; en outre ses membres seront brisés et rompus, συνθλάσσας : c'est la définition du scazon.

Plus loin en commençant un second livre, Babrius rappelle encore le sage Ésope et le Lybien Cibissès. Pour lui, Babrius, « c'est à *une muse nouvelle* qu'il conduit son mythiambe tout caparaçonné d'or comme un cheval de bataille obéissant à sa voix. Il ouvre une porte où bien d'autres vont passer avec un bagage pompeux ; son style est clair et limpide : il n'a point aiguisé les dents de l'iambe, il en a même adouci la pointe, mais sans la briser. »

(1) Peut-être Babrius a-t-il raison dans cette prétention patriotique.

Ainsi Babrius se donne pour un initiateur, il réforme les anciens rythmes, il ouvre à l'iambe une nouvelle carrière, il ne connaît parmi ses prédécesseurs qu'Ésope et un fabuliste africain. Il ne dit rien de Phèdre, et comme il ne parle pas de l'Occident, l'Occident ne dira rien de lui. Babrius n'est pas seulement un Grec, c'est un Asiatique, un Oriental.

Or, sans entrer dans aucun détail sur la langue syriaque, nous pouvons au moins constater ce fait que les Syriens accentuent régulièrement les pénultièmes, à l'exception de quelques formes apocopées, et qu'en faisant passer dans leur langue les mots étrangers proparoxytons, ils ramènent violemment l'accent sur la pénultième. Ainsi le mot εὐαγγέλιον des Grecs devient pour eux εὐαγγελίον.

V. — LE TRIMÈTRE BYZANTIN

Reprenons maintenant l'examen comparatif des trimètres iambiques aux deux périodes extrêmes de leur emploi, et observons surtout les allures de l'accent. Pendant la période classique, sur les cent premiers vers de l'*Oreste* d'Euripide, 58 sont accentués sur la pénultième, 14 sont proparaxytons, les 28 autres ont l'accent sur la finale. Sur les cent premiers vers d'*Electre*, nous comptons seulement dix proparoxytons, et 37 finales accentuées : restent 53 vers paroxytons. Ces proportions sont d'ailleurs normales, étant donné que la loi de Porson exclut ordinairement de la fin du trimètre les mots de trois syllabes, et que le nombre des dissyllabes paroxytons est bien supérieur à celui des oxytons ou des

périspomènes. Quoi qu'il en soit des motifs, la majorité des trimètres étaient paroxytons dès l'époque classique.

Nous verrons bientôt qu'au temps de Georges Pisidès, l'iambique était, 97 fois sur cent, accentué sur la pénultième et qu'il ne l'était jamais sur la finale.

Enfin, au moyen âge byzantin, la loi tonique était plus stricte encore. M. Miller publie dans *l'Annuaire de l'Association des études grecques* plusieurs milliers de vers inédits de l'inépuisable Théodore Prodrome (1). Les fautes de quantité sont nombreuses, mais tous les vers sans exception sont paroxytons. Bien plus, Théodore se permet une fois de déplacer l'accent de l'antépénultième pour le donner à la syllabe favorite (2). La loi tonique est devenue tellement prépondérante dans le rythme, qu'elle viole impunément les lois grammaticales. Il est vrai que M. Ph. Lebas, dans un article sur les fragments inédits de deux romans byzantins, a nié que cette règle tonique fût aussi générale que nous le prétendons ici (3). Mais les vers de Théodore Prodrome et de Nicétas Eugénianus qu'il publie pour la première fois, loin de justifier sa

(1) Année 1883. p. 18-64.

(2) Le manuscrit donne συζύγος pour σύζυγος, *ibid.*. p. 36.

(3) « Le seul rapport qu'offrent ces vers avec le vers politique c'est qu'ils ont le plus souvent l'accent aigu sur la pénultième syllabe du vers, sans que cependant cet usage soit rigoureusement observé, puisqu'un grand nombre de vers offrent l'accent sur l'antépénultième et même sur la dernière. » *Biblioth. de l'École des Chartes* 1840-1844. T. II. p. 409, note.

thèse, ne font que confirmer la nôtre (1). Il est vrai encore que M. Em. Miller, un de nos premiers hellénistes, dans sa préface aux œuvres de Manuel Philé, se range expressément à l'opinion de M. Lebas, contre Vossius, Dorville et Boissonade (2). Mais nous le disons avec autant de confiance que de respect, Manuel Philé lui-même réfute son éditeur, tant il prend soin d'éviter les vers proparoxytons. Le nombre des exceptions est tellement petit qu'on peut feuilleter longtemps les deux volumes, sans en apercevoir une seule. Cependant, à la page 276 du second volume, se trouve une pièce de 44 iambiques, tous proparoxytons :

Ἄριστε πάσης τῆς ἑκάστου φύσεως,
Καὶ βασιλεῦ κράτιστε καὶ σοφώτατε,
Καὶ πρὸς τὰ συντείνοντα δεξιώτατε,
Φύσις νικῶσα τῶν λόγων τὴν δύναμιν.....
Δοῦλος σὸς ὢν εἴρηκα ταῦτα σήμερον
Τὸν ἐκ λιμοῦ κίνδυνον ὑφορώμενος.

Que conclure de cette anomalie, sinon que l'iambique paroxyton et l'iambique proparoxyton ne sont

(1) Les vers de Théodore Prodrome édités par M. Lebas sont au nombre de 103, de la page 413 à la page 417. Ceux de Nicétas Eugénianus (p. 420-423) sont seulement au nombre de 65. Sur ces 168 vers, il n'y en a pas un seul proparoxyton.

(2) « Quam quidem sententiam (Wensdorfii) qui sequuntur, addunt accentum semper in penultima collocandum esse, in quibus sunt doctissimi viri Isaac Vossius, Dorvillius et clarissimus noster Boissonnadius, qui, ultra modum hujusce opinionis fautor, conatus est semper et utinam dicere possem conatur adhuc corrigere poetarum illorum versus omnes in quibus antepenultima accepit accentum. Quem errorem confutavit vir clariss. Lebasius et Philes ipse nobis adjumento est, ut per eum liceat certissimas leges de versibus illis constituere ». *Man. Philae carmina*, t. II. p. XIV,

plus le même vers pour les Byzantins, et que pour conserver l'homogénéité du rythme, il fallait employer constamment l'un, ou constamment l'autre? On pourrait objecter encore la paraphrase iambique de l'hymne ἀκάθιστος, où les dérogations à la loi tonique sont réellement plus fréquentes (1). Mais le poète est ici doublé d'un mélode. Le texte qu'il doit suivre est un texte sacré: il n'est maître, ni du sens, ni même des expressions. Il conserve jusqu'à l'acrostiche alphabétique; et d'ailleurs, en y regardant de plus près, ces vers proparoxytons, qui apparaissent plus nombreux, se représentent dans les tropaires toujours aux mêmes rangs. Ce sont les vers 8, 9, 14 et 15 de chaque strophe, de telle sorte que le tropaire initial

Ἄνωθεν ἐλθὼν ἄγγελος πρωτοστάτης

devient pour Philé, dans la mesure iambique et tonique, comme pour Sergius, dans la mesure particulière aux mélodes, un véritable *hirmus*, modèle et régulateur de toutes les strophes suivantes. Nous constaterons le même procédé dans les canons iambiques de S. Jean Damascène.

Ainsi, pour résumer cette discussion, dès le temps d'Euripide, l'oreille rencontrait l'accent sur la pénultième dans la plupart des vers iambiques; peu à peu elle s'habitua à l'y rencontrer toujours. Les poètes lettrés, qui connaissaient les anciennes lois

(1) T. II. p. 317-333. M. Miller semble prendre la paraphrase de Philé pour le véritable texte, et le cantique du mélode pour la vraie paraphrase. (Voir note de la page 317).

métriques, continuèrent à les observer tant bien que mal et s'efforcèrent, en même temps, de plaire à la multitude des lecteurs par l'uniformité des rythmes toniques, auxquels le public se montrait de plus en plus sensible.

D'autres écrivains, plus audacieux dans les voies de l'innovation, et sans doute moins instruits de l'ancienne prosodie, secouèrent complètement le joug de la quantité, et crurent assez faire pour leur gloire en composant des lignes de douze syllabes à pénultième accentuée (1). Cette forme du vers *politique* est assez rare, mais le *politique* de quinze syllabes, tel qu'on le trouve par exemple dans les *Allégories* de Tzetzès a une origine analogue.

Concluons en quelques mots ce chapitre : l'accent a été réellement chez les Grecs comme chez les Latins le principe destructeur de la quantité. A l'époque classique, il se contentait d'être libre, sans affecter dans les vers de syllabe privilégiée ; plus

(1) On voit que nous ne nous rendons pas à l'opinion de Ritschl acceptée par W. Christ et S. Reinach, hypothèse d'après laquelle le vers politique de douze syllabes dériverait de l'iambique scazon. Ritschl admet en principe que l'accent remplace la quantité, et conclut que la syllabe tonique des byzantins devait être une syllabe longue dans l'ancienne prosodie ; mais cette théorie nous semble fausse de tous points. 1° Le vers scazon n'était pas d'un usage assez fréquent pour donner lieu à une transformation de ce genre. 2° L'analogie des véritables iambiques paroxytons de Pisidès, de Philé, de Prodrome et de tant d'autres, prouve que l'accent affectait la pénultième par *compensation* et non par *accumulation*. Quant au vers politique de 15 syllabes, nous croirions volontiers, sans avoir de preuves certaines, qu'il dérive non du tétramètre iambique, comme on le croit généralement, mais bien du tétramètre trochaïque.

tard il voulut renforcer les syllabes longues ou donner une compensation aux brèves ; et peu à peu les longues marquées de l'accent n'eurent plus de relief que par lui, et les brèves accentuées effacèrent les longues qui ne l'étaient pas. Il n'y eut plus dans le rythme des mélodes ni renforcement de la quantité par l'accent, ni compensation tonique donnée aux syllabes disgraciées de la quantité ; l'accent ne fut pas seulement vainqueur et conquérant, il resta seul pour déterminer les temps forts et les temps faibles du rythme, et *la quantité fut pour les mélodes comme si elle n'était pas.*

CHAPITRE V

LES POÈTES AU TEMPS D'HÉRACLIUS

I. — PAUL LE SILENTIAIRE

Après avoir signalé d'une manière générale la décadence des anciens rythmes, les progrès de l'accent tonique et les périls de la langue elle-même, il convient de déterminer aussi exactement que possible l'époque où ces révolutions se consomment et où ces dangers se dissipent.

Les historiens de la littérature grecque s'arrêtent ordinairement au seuil du Bas-Empire. Après avoir gémi sur la tombe de Proclus et aux portes de l'école d'Athènes fermée par Justinien, ils regardent leur carrière comme parcourue et leur mission comme terminée. Mais la philologie grecque ne peut partager ce dédain de la critique littéraire. La période qui s'ouvre au milieu du sixième siècle est précisément une des plus curieuses de l'histoire de la langue. C'est alors que s'établit l'équilibre entre les éléments primitifs et classiques de l'idiome et les éléments d'origine étrangère. Les mots nouveaux introduits dans le vocabulaire reçoivent définitive-

ment droit de cité ; la syntaxe devient en quelque sorte gréco-latine ; la quantité et l'accent laissent là leurs querelles et acceptent un *modus vivendi* qui durera plusieurs siècles. Tous les matériaux de la langue se raffermissent, en s'appuyant les uns sur les autres, comme les pierres d'un édifice qui se tassent et se consolident mutuellement, après avoir menacé ruine.

L'étude des monuments littéraires du temps d'Héraclius nous semble révéler les conditions essentielles de cette nouvelle phase de la langue. Pour nous tenir dans les limites de notre sujet, nous montrerons dans ce chapitre et dans le suivant, comment la quantité resta en possession de ses droits traditionnels sur la versification savante et officielle des Byzantins ; et comment l'accent, au lieu de poursuivre contre la quantité son œuvre de destruction, se contenta d'exercer sur les vers une influence discrète, une sorte d'action à distance, tandis qu'il établissait dans la prose des rythmes indépendants.

Au temps d'Héraclius, et jusqu'au onzième siècle, il est permis au poète de connaître et de pratiquer l'ancienne prosodie, de composer des hexamètres selon les règles, des trimètres iambiques, des anacréontiques de toute espèce. Le public lui demande seulement de se rapprocher le plus possible de l'isosyllabie et de marquer la cadence finale des vers par la pénultième accentuée. Ces dernières conditions, qui devaient devenir les lois essentielles du vers politique, ne sont d'abord que des conditions accessoires, des élégances rythmiques, dont on s'affranchit impunément. Ainsi, pendant quatre cents

ans environ, l'accent abandonne les vers à l'ancienne prosodie, au prix d'un léger tribut ; à peu près comme un conquérant, assuré de son triomphe, laisse à un roi vaincu le gouvernement nominal de ses provinces.

Paul le Silentiaire apparaît au début de cette période. Premier secrétaire de l'empereur Justinien, poète officiel de l'Eglise et de la cour, il lut publiquement sa *description de la basilique de Sainte Sophie*, soit dans le palais impérial, soit dans la maison du patriarche Eutychios, et pendant les fêtes mêmes de la Dédicace (1). Ces lectures publiques, à Byzance comme à Rome, étaient faites pour les seuls lettrés, et le peuple, qui est le grand public, n'y prenait aucune part.

Le προοίμιον du Silentiaire se compose de 134 iambiques trimètres, dont 21 sont accentués sur l'antépénultième, 11 sur la finale, et tous les autres, au nombre de 102, sur l'avant-dernière syllabe. Cette proportion est bien celle qui convient à une époque de transition.

Le corps du poème est en héxamètres, au nombre d'environ 900 : sur les cent premiers (135-234), aucun n'est proparoxyton, 13 ont l'accent sur la finale et 87 sur la pénultième. Cinquante, c'est-à-dire la moitié, sont terminés par le groupe tonique déjà signalé dans Nonnos : οἶκον ἀγῶνος (2). On voit

(1) On trouve dans la *Patr. Gr.* T. LXXXVI, p. 2111-2268, les notices de Fabricius, la préface de Du Cange, son commentaire de *la description de Sainte-Sophie*, et toutes les œuvres de Paul le Silentiaire.

(2) *Patr. Gr.* ibid. p. 2125, v. 142.

que de Nonnos à Paul le Silentiaire, la proportion a notablement grandi.

Dans son poème sur *les thermes pythiques* de Bithynie, publié par Brunck et par Boissonade (1), le Secrétaire de Justinien adopte le vers anacréontique de sept syllabes, avec la seule substitution isosyllabique du spondée à l'iambe au premier pied. Quant à l'accentuation, la tendance générale à la paroxytonie s'y fait encore sentir, malgré la brièveté des vers : sur ces 90 heptasyllabes, 79 sont paroxytons. Du reste, il n'y a là ni strophes, ni aucune forme lyrique extérieure.

II. — GEORGES DE PISIDIE

Georges, né à Antioche de Pisidie, s'il en faut croire Psellus, était le diacre du patriarche Sergius et le gardien des vases sacrés de la grande Église de Constantinople (2). Suidas ajoute à ces titres celui de *Chartophylax* ou d'archiviste, et Nicéphore celui de Référendaire. Cave a voulu renchérir encore : il a conféré à Georges la dignité d'évêque de Nicomédie. Cette générosité résulte d'une confusion de noms et renferme un anachronisme : le véritable Georges de Nicomédie est postérieur de deux siècles à son homonyme le Pisidien. Mais si Georges ne fut point évêque, il jouit cependant de la faveur impé-

(1) Brunck, *Analecta*, III, 94 ; Boissonade, *Anacréon*, p. 106.

(2) Pour la bibliographie, voir dans l'antiquité Suidas, Cédrénus et Nicéphore. Cf. Ul. Chevalier. *Répertoire ;* ajouter l'*Héraclius* de Drapeyron, et une bonne notice de Nicolaï : *Griech. Literat. Gesch.* III, 341-345.

riale, et accompagna même Héraclius dans sa première expédition contre les Perses. Il parle en effet comme témoin oculaire, dans les trois récitations ou lectures publiques (ἀκροάσεις) où il célèbre cette glorieuse campagne (1). En constatant ces rapports d'intimité entre l'empereur et son poète, Querci évoque le lointain souvenir d'Ennius et de Scipion.

Georges resta à Constantinople, lorsque Héraclius entreprit sa seconde guerre en Orient. Les Avares, alliés des Perses, profitèrent de l'absence de l'empereur et de son armée pour assiéger Constantinople par terre et par mer. Les habitants soutenus par leur dévotion à la Mère de Dieu, par la confiance du patriarche et l'énergie du patrice Bonus, repoussèrent victorieusement les barbares et Georges de Pisidie trouva une nouvelle occasion d'exercer sa verve poétique : il loua Sergius comme il avait loué Héraclius lui-même, sans garder de mesure (2). Son *Héracliade*, dont le titre et le début emphatique semblaient annoncer une véritable épopée, n'est qu'un résumé rapide des guerres de l'empereur contre les Perses, jusqu'à la mort tragique

(1) On a mal supputé le nombre de vers iambiques dans les trois livres sur l'*expédition contre les Perses*. Les savants, depuis Quercius jusqu'à Nicolaï, en comptent 1098. Il n'y en a que 1088, ainsi répartis : dans le 1er livre, 252; dans le second, 375; dans le 3e, 461. — Les passages où Georges se donne comme témoin oculaire, sont : II, 122 ; III, 131, 343-353. Ces passages ne nous paraissent pas absolument concluants.

(2) *La guerre des Avares* est en 541 sénaires. Allatius ne connaissait pas ce poème. Nous reviendrons plus tard sur cette délivrance de Constantinople, au sujet de l'hymne *Acathistos* de Sergius.

de Chosroès (1). Ces trois ouvrages ont une grande importance pour l'histoire du septième siècle, et ont été publiés une première fois dans l'appendice de *l'histoire byzantine* de Foggini, et depuis dans la *byzantine* de Bonn .

Les autres poèmes de Georges sont exclusivement théologiques. Dans son opuscule *sur la résurrection du Seigneur*, il exhorte le fils d'Héraclius, Flavius Constantin, à marcher sur les traces de son père (2). Comme l'empereur avait manifesté l'intention dès le début de son règne, de ramener à l'unité catholique tous les partis eutychiens de Syrie et d'Egypte, Georges voulut contribuer à la pacification, par son traité *contre Sévère d'Antioche.* C'est une réfutation assez solide, mais parfois obscure, de la doctrine des Acéphales. Malgré les relations amicales de Georges avec Sergius, on ne voit, dans ce poème, un des plus considérables de l'auteur, aucune trace de monothélisme (3).

(1) L'*Héracliade* est divisée en deux ἀκροάσεις, l'une de 241 vers, l'autre de 220. L'édition romaine de Georges est de 1777 et a été préparée par Querci, elle est accompagnée de dissertations savantes, mais prolixes et diffuses. L'édition de Bonn de 1836 ne contient que les œuvres historiques. Le texte a été collationné par M. Pinder sur un manuscrit de Paris, mais le volume est sous le nom de I. Bekker. C'est cette édition que Migne a réimprimée en 1860. *Patr. Gr.* T. XCII, 1195-1334.

(2) Le poème *sur la résurrection* est en 129 vers iambiques. *Patr. Gr.* 1373-1384.

(3) *La réfutation de Sévère d'Antioche,* en 726 vers, est précédée d'une longue introduction de Querci. *Patr. Gr.* 1601-1676. — Sur les efforts d'Héraclius pour ramener les sectes monophysites, cf. Héfelé, *Hist. des Conciles,* n° 291, et Hergenroether. *Hist. de l'Église,* n° 183.

L'*Hexaméron* auquel il faut joindre le poème *sur la brièveté de la vie*, est considéré avec raison comme le chef-d'œuvre de Georges. Peut-être faut-il le considérer comme une réponse à l'aristotélicien Philopon dont *le traité de la création du monde* contenait des erreurs sur l'unité divine et la résurrection des corps (1).

L'*Hexaméron* de Georges est une œuvre littéraire de mérite. Il y a de la verve et des élans lyriques; les pensées sont élevées, les descriptions riches d'images et de couleurs. En le lisant, on pense à la *Semaine* de Du Bartas et une comparaison attentive ne serait pas défavorable au poète byzantin. De part et d'autre, c'est le goût qui fait défaut, plutôt que le génie (2).

Au seizième siècle, notre langue poétique fut téméraire, parce qu'elle n'était point fixée ; au siècle de Georges, imiter les anciens rythmes et les vieux dialectes classiques, était un véritable coup d'audace, parce que ces formes poétiques n'étaient plus comprises.

(1) L'*Hexaméron* se composait, dit Suidas, de trois mille vers : δι' ἰάμβων εἰς ἔπη τρισχίλια. Le poème, tel que l'a édité Querci, ne compte que 1910 sénaires, et forme pourtant un tout complet. Mais il faut remarquer que Georges n'y parle pas de l'homme. A notre avis, il faut considérer le fragment εἰς τὸν μάταιον βίον, en 262 vers, comme le début d'une seconde partie, consacrée à l'étude du corps humain, de l'âme intelligente et de ses destinées.

(2) « Il paraît, dit Sainte-Beuve, que Du Bartas avait emprunté l'idée de son ouvrage à un auteur du bas empire, Georges *Pisidet*, qui avait célébré l'œuvre des six jours. » *Poésie franç. au XVI*e *siècle*, p. 123. Sainte-Beuve parle des *métaphores bizarres* de Du Bartas comme aussi de ses *traits nobles et pittoresques*. Georges de Pisidie a les mêmes défauts et les mêmes qualités.

Georges est sorti avec honneur de cette œuvre difficile. Il s'y prit d'ailleurs avec prudence : malgré le caractère épique des sujets, il ne s'aventura jamais sur les cimes escarpées de la poésie homérique. Il resta à mi-côte dans le domaine de l'iambe, faisant attention à tous ses pas, et cherchant à retrouver les vestiges d'Euripide. Le sénaire iambique lui permettait de flatter l'oreille de ses contemporains par l'application constante de la règle de l'isosyllabie. Aussi n'y manque-t-il presque jamais. Les douze syllabes de son vers sont comptées en bonne arithmétique, avant d'être pesées en bonne prosodie. Quant à l'accent, les vers proparoxytons sont en telle minorité qu'on en rencontre deux seulement parmi les cent premiers de l'*hexaméron*, quatre parmi les cent derniers, et que cette proportion de trois sur cent peut être considérée comme une moyenne générale. Restent 97 vers paroxytons sur cent, car jamais le sénaire ne se termine par une syllabe accentuée. Enfin l'iambique de Georges est un instrument rythmique sonore et harmonieux ; sa langue est correcte, à peine mêlée de quelques mots inconnus à l'antiquité ; son style a de graves défauts, mais sa pensée est toujours noble et pure.

Georges n'est point un poète de génie. Loin d'être créateur, il s'obstine dans les routes presque oubliées de la poésie prosodique. Mais du moins, en marchant dans ces voies alors désertes, il les défriche et les répare, il rend de nouveau accessibles le Pinde et le Parnasse et ce n'est pas sa faute si les Byzantins se refusent à le suivre. On le paya du moins de ses efforts par de fastueux éloges :

Grégoire de Corinthe le propose aux poëtes comme le plus parfait modèle, l'*archétype* des iambographes : ἔχεις ἀρχέτυπον τὸν Πισίδην (1). D'autres le comparent et le préfèrent à Euripide (2) ; on pose gravement à Michel Psellus cette étrange question : Τίς στιχίζει κρεῖττον, ὁ Εὐριπίδης ; ἢ ὁ Πισσίδης ; et Psellus, sans mettre absolument le Pisidien au-dessus de l'Attique, semble lui-même prendre parti contre l'antiquité (3). Les modernes ont fait expier à Georges les excès de l'admiration byzantine : Bekker a réédité les œuvres historiques et R. Hercher l'*Hexaméron*, mais tous deux sans enthousiasme. Nicolaï parle du nouvel Euripide en termes assez dédaigneux, et la critique semble s'être arrêtée pour toujours à cet éloge qui ne dit pas grand chose : *Georges fut en somme le meilleur poète de son temps* (4).

II. — S. SOPHRONE DE DAMAS

Georges de Pisidie a cependant un contemporain, dont la mémoire nous est chère. Sophrone de Damas,

(1) Grégoire de Corinthe : *de Constr. Orat.* ms. de la bibliothèque Vaticane, cité par Querci. *Patr. Gr.* XCII. p. 1191.

(2) Allatius, *de Georgiis*, XII, 8.

(3) La lettre de Psellus, à en juger par les fragments qu'Allatius a insérés dans sa notice, serait extrêmement intéressante pour l'histoire des rythmes, si nous la possédions complètement. Nous n'avons pas entre les mains les lettres de Psellus, publiées par A. Jahn dans ses *Archives*, en 1845, ni même les ἀνέκδοτα Ψέλλου de Const. Sathas ; mais nous avons parcouru plus d'une fois avec attention ce dernier ouvrage, et nous ne croyons pas que la dissertation littéraire sur Georges de Pisidie y soit contenue.

(4) C'est la sentence de *la nouvelle Biogr. génér.* de Didot ; Ni-

le pèlerin de l'Orient et de l'Occident, le moine de S. Théodose, le théologien de la volonté humaine du Christ, le patriarche, dernier défenseur de la sainte Cité contre le croissant victorieux, est aussi le poète de Solyme et le mélode de Bethléem. A ces deux titres, il appartient à la fois aux deux périodes de la poésie chrétienne. L'histoire de sa vie et l'étude de ses œuvres authentiques réclameraient un soin particulier et une monographie étendue que nous réservons pour l'avenir. Un peu plus jeune peut-être que Georges de Pisidie, il arrive le dernier des poètes imitateurs de l'ancienne prosodie ; il est en même temps, avec Sergius, un des initiateurs de l'hymnographie nouvelle.

La patrie de S. Sophrone est le berceau commun des plus illustres mélodes: Romanus, André de Crète, Jean Damascène, Cosmas de Majuma. La Syrie n'appartenait exclusivement au monde grec que par ses grandes villes du littoral. La chaîne du Liban avait servi de rempart à la vieille civilisation asiatique, et Damas, Emèse, Bostres ressemblaient plutôt à Edesse et à Nisibe qu'aux grandes cités voisines de Laodicée et d'Antioche. L'influence de l'hymnographie syriaque pouvait s'exercer plus active et plus puissante dans ces pays, où l'on comprenait également les deux langues, et où les deux liturgies étaient chantées sous les voûtes des mêmes Églises et dans l'enclos des mêmes monastères.

Plusieurs fois dans ses ouvrages, Sophrone de

colaï dit aussi de Pisidès : *Einer der besten Poeten von Byzanz.* T. III, p. 341.

Damas fait allusion aux souvenirs historiques ou légendaires de sa patrie, il rappelle les grands noms de Ninus et de Sémiramis (1), les tombeaux des princes syriens de la dynastie de Adad (2), et surtout Paul, l'apôtre des nations, le converti de Damas (3). Sous la domination romaine, Damas était restée dans l'ombre au point de vue politique. Comptée d'abord parmi les villes de la Décapole, elle fut ensuite incorporée dans la province de Phénicie proprement dite et devint plus tard la métropole de la Phénicie Libanésienne. Cette province est désignée par S. Sophrone sous un nom plus pittoresque encore, dans ce distique qui termine son panégyrique des martyrs Cyrus et Jean (4) : « Qui a fait ce récit ? — Sophrone. — Sa patrie ? — La Phénicie. — Quelle Phénicie ? — *Celle que le Liban couronne.* »

Τίς τάδ' ἔγραψεν ; Σωφρόνιος. Πόθεν ; ἐκ Φοινίκης.
Φοινίκης ποίης ; τῆς Λιβανοστεφάνου.

L'histoire littéraire de Damas se bornait dans l'antiquité profane au seul nom de Nicolas Damascène (5). Mais l'hymnographie chrétienne réservait

(1) *SS. Cyri et Joann. Mirac.* n° LIV. *Patr. Gr.* T. LXXXVII, p. 3621. Sur la fable damascénienne de Sémiramis, cf. Justin, *Hist. Philipp.* XXXVI, 2, et la note de Græevius.

(2) C'est ainsi que nous interprétons : πολλῶν βασιλέων ἐν αὐτῇ θεασάμενοι μνήματα.

(3) Σεμνυνέσθω καὶ Δαμασκὸς ἐπὶ τοῖς τῶν μαρτύρων δωρήμασιν, ἡ Παῦλον ἀπολαβοῦσα, etc. Cf. *Anacreont.* X. p. 3780.

(4) P. 3421.

(5) Un fait qui n'est pas sans intérêt pour l'histoire littéraire nous est révélé par S. Sophrone. Ces mêmes fils de Nicolas Damas-

à la patrie de S. Sophrone une incomparable auréole. Lui-même, fils de parents syriens, comme leur nom l'indique (1), dut être initié, dès sa jeunesse, à la littérature syriaque en même temps qu'aux lettres grecques. Les œuvres de S. Ephrem et surtout ses cantiques ne pouvaient lui rester inconnus. Il atteignit dès lors, dit *le Synaxaire* (2), le sommet de toutes les sciences et pratiqua toutes les vertus des anachorètes. Damas et la Syrie lui donnèrent le titre de *Sophiste*, titre glorieux à cette époque, et que Sophrone porta longtemps à Jérusalem, et à Alexandrie, avant d'embrasser définitivement la vie cénobitique.

Il est probable que ce fut à l'occasion de la mort de ses parents que Sophrone quitta sa ville natale pour se diriger vers Jérusalem. L'attraction que la terre sainte exerce sur les âmes chrétiennes est de tous les siècles, mais Sophrone semble l'avoir ressentie, plus forte et plus irrésistible. « Sainte cité de Dieu, s'écriait-il plus tard pendant ses lointains exils, ô Jérusalem, combien je voudrais maintenant me trouver à tes portes et entrer frémissant de joie !

cène, qui avaient étudié quelque temps à Rhodes et à Chio, revinrent ensuite dans leur patrie syrienne, et la gloire des lettres se transmit dans leur descendance à douze générations successives. Sur Denys de Damas, sa femme Julie et leur fils Isidore, voir Sophrone, p. 3621. — Cf. Niçolaï, *Griech. Literat. Gesch.* II. p. 536

(1) Μήτηρ μέν τε Μυρῶ, γενέτης κικλέσκετο Πλύνθας, *ibid*, p. 3421 et dans les *Ménées de Mars* : πατρὸς μὲν καλουμένου Πλινθᾶ, μητρὸς δὲ Μυροῦς, p. 43.

(2) Ὑπερφυῶς ἐπιστημῶν ἁπασῶν τὸ κράτος ἀνεδήσατο. Ἔτι δὲ τὴν Δαμασκὸν οἰκῶν, πᾶσαν ἀρετὴν, τὴν ἐν ταῖς ἐρήμοις πραττομένην, μετήρχετο.

L'amour sacré de Solyme a toujours percé mon cœur de ses traits puissants (1) ».

Ἅγιον πόλισμα Θεῖον
Ἱερουσαλήμ, τεὰς νῦν (2)
ἐθέλω πύλας παρεῖναι
ἵν' ἀγαλλιῶν ἐσέλθω.
Εὐαγέων Σολύμων ἔνθεος οἶστρος
αἰὲν ἐμὴν κραδίην σφόδρα δαμάζει.

Les poésies métriques de S. Sophrone ont été jugées avec faveur par Allatius, qui leur applique les trois épithètes : *elegantissima, piissima et mellitissima* (3), par Ang. Maï qui ajoute le superlatif *venustissima* (4), par P. Matranga, qui renchérit encore sur tous ces éloges : « On doit reconnaître, dit-il, que les poésies de Sophrone méritent toute admiration. Le malheur des temps avait éloigné peu à peu les belles lettres de leur dignité classique. A la force des pensées, à la gravité du langage, avait succédé un style verbeux et frivole. Au milieu de cette triste décadence, notre mélode a su retrouver le secret des beaux vers et le charme oublié de la poésie. Dans les sujets les plus ardus de la doctrine, Sophrone se trouve toujours à l'aise. Il expose les mystères de la foi avec une exactitude incomparable,

(1) *Anacreont.* XX. p. 3817.

(2) Nous corrigeons hardiment la leçon de Matranga : Ἱερουσαλήμ τ' ἐς νῦν δή, qui est contraire au mètre, et qui n'est d'ailleurs qu'une hypothèse sans fondement, puisque dans le manuscrit le mot νῦν est le dernier du vers.

(3) Allatius, *de Simeonibus*, p. 5.

(4) A. Maï, *Spicil. Rom.* IV, p. 5.

et les débuts de plusieurs de ses odes sont d'une telle élégance de couleurs et d'images que l'on croirait lire un poète de l'âge d'or de la Grèce (1) ». R. Vormbaum, dans le troisième volume du *Trésor hymnologique* d'Ad. Daniel, reproduit et prend à son propre compte les éloges de Matranga (2).

M. W. Christ se contente de trouver *beaux* les cantiques en l'honneur de S. Paul et de Ste Thècle, et *mémorable* au point de vue archéologique, l'ode où S. Sophrone exprime son désir de revoir la Cité sainte (3).

Faisons d'abord quelques réserves. Photius avait déjà remarqué les néologismes de S. Sophrone

(1) « Si rem bene perpendere voluerit (prudens lector), Sophroni i carmina amplissimas etiam mereri laudes fatebitur. Siquidem cum temporum vi res litterariæ e classica dignitate sensim excidebant, eam sententiarum gravitati sermonisque puritati vacua verbositas succedebat, melodum nostrum tot tantisque malis jactatum, concinnos versus compegisse et poetica venustate exornasse, hoc omnino est admiratione dignum. Præterea Sophronius ea utitur facilitate in rebus etiam difficilibus exprimendis, dum fidei mysteria atque catholicæ religionis dogmata exponit, quorum non vulgari est imbutus cognitione (ut ait Photius), ut insuper exoptare nescias; et aliquot odarum initia tantam imaginum venustatem præ se ferant, ut eximium aliquem aureæ græcitatis auctorem habuisse videantur. » *Patr. Gr.* T. LXXXVII, p. 3728.

(2) Ad. Daniel, *Thesaurus Hymnol*, T. III. p. 22.

(3) « Etiamsi Leo Allatius Sophronii carmina elegantissima, piissima, mellitissima prædicaverit, et nostra memoria Matranga doctissimo signifero succinuerit, tamen non digna mihi esse videbantur, quæ omnia in hoc libro typis repeterentur...... selegi autem præter *bella* præconia Pauli Apostoli et Theclæ Martyris, *memorabile* carmen de locis venerandis sacræ urbis Hierosolymorum, quo recuso et emendato, viris doctis, qui Archæologiæ Christianæ tam egregie operam nostra memoria impendunt, me gratum acceptumque fecisse spero. » *Anth. Christ.* p. XXVII.

ἐννεωτερίζει τοῖς ῥήμασι (1). Nous avons nous même dressé la liste des mots nouveaux, qui se rencontrent dans les poésies métriques. Cette liste est relativement considérable et atteint presque la centaine.

En outre, Sophrone ne veut rien perdre des libertés de l'ancien langage poétique. Diérèses, suppression de l'augment, génitifs ioniens, redoublement du σ au futur et à l'aoriste, toutes ces licences se rencontrent dans les mêmes strophes; les divers dialectes fraternisent, et dans leur étonnement de revivre et de se trouver ensemble, ils se font de mutuelles concessions, qu'une philologie sévère ne saurait approuver.

Mais il est juste d'insister principalement sur le rythme; car c'est le rythme qui a donné un nom à ces poèmes, nom étrange et presque flétrissant pour des hymnes chrétiens. Certes Anacréon n'a que faire dans notre littérature sacrée, et lui-même s'étonnerait d'apprendre qu'il est pour quelque chose dans le lyrisme de la pénitence et de la prière. Il est possible que le véritable Anacréon de Téos ait employé l'iambique dimètre catalectique, mais ce n'est pas le vers qui domine dans ses fragments. Quand on l'y rencontre, il est heptasyllabe et composé exclusivement d'iambes (2) :

ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,
πάρεστι γάρ, μαχέσθω.

(1) *Biblioth.* Cod. CCXXXI.

(2) Christ, *Metrik der Griechen*. p. 354.

Au contraire, le vers de S. Sophrone compte uniformément huit syllabes et commence toujours par l'anapeste.

Quant au *pseudo-Anacréon*, dont le vers est ordinairement de huit syllabes, il ne semble pas avoir connu la strophe ou οἶκος, ni l'épode appelée κουκούλιον ; l'accent final de ses vers reste libre et occupe une des trois dernières places à sa fantaisie, sans affecter aucune horreur pour l'antépénultième. La petite pièce *à la cigale* qui nous tombe sous la main se termine par ces trois vers proparoxytons .

σοφὲ, γηγενὴς, φίλυπνε;
ἀπαθὴς, ἀναιμόσαρκε,
σχεδὸν εἶ θεοῖς ὅμοιος.

Au temps de S. Sophrone, ces libertés pouvaient exister encore en théorie, mais en pratique, elles étaient bien réduites. La phrase poétique était resserrée entre les murs de l'οἶκος. Cette strophe pouvait avoir six vers, et pouvait aussi n'en avoir que quatre. Sophrone adopta le quatrain de 32 syllabes, sans se laisser arrêter à cette pensée, qu'une phrase d'une amplitude aussi restreinte serait peu favorable au déploiement des grandes périodes lyriques. Aussi ses hymnes sont de simples effusions du cœur dans la contemplation des mystères. Le plus souvent, après quatre οἶκοι vient le κουκούλιον (1) ou distique

(1) Sur l'οἶκος et le κουκούλιον, voir Du Cange, *Glossar. med. Græcit.* Mullach, *Conject. Byzant.* II, 25 ; Hermann, *Elem. doctr. metricæ*, p. 487 ; W. Christ, *Anth. Christ.* p. XXVI ; *Metrik*, p. 469, et surtout le scoliaste d'Héphestion dans les éditions de ce mé-

de douze syllabes qui rompt la monotonie des strophes iambiques. Ce distique se présente sous deux formes différentes : tantôt il est composé d'asclépiades spondaïques (1),

> Χαῖρε, Σιὼν φαέθων, ἥλιε κόσμου,
> Ἣν ποθέων στενάχω νυκτὶ καὶ ἦμαρ,

tantôt d'ioniques mineurs trimètres, qui ont reçu le nom encore inexpliqué de trimètres *anaclômènes* (2) :

> Λαγόνων ἐξ ἀγάμων Χριστὸς ἐτέχθη,
> Διὸ τὴν παρθενίην ἤραο, Θέκλη.

Ces deux vers dodécasyllabes sont suivis dans plusieurs cantiques d'un tercet iambique reproduisant la pensée du κουκούλιον sous une forme nouvelle. Ce tercet constitue, par rapport au distique, une véritable anadiplose. Enfin le poète se fait une loi stricte de ne jamais reporter l'accent sur l'anté-

tricien. Au fond de notre Languedoc, nous ne trouvons que la vieille édition de Turnèbe, 1553, p. 87-88. Le card. Pitra reproduit cette scolie avec de notables variantes, d'après un palimpseste du Vatican : *Analecta Sacra*, T. I. p. LXXXVI.

(1) *Anacréont.* xx, 67. On trouve le κουκούλιον sous cette forme dans le recueil d'Anacréon. L'ode 161e à Cypris se compose de deux strophes ou οἶκοι de six vers, suivies chacune de deux asclépiades spondaïques. Cette ode, tirée de l'*Amarantos* de Théodore Prodrome est beaucoup plus récente que le pseudo-Anacréon. « Est omnino pseudonymum illud odarium, et a Theodoro vel alio confictum : ab illo tamen non statim crediderim ; nam nescio quid habet Theodoreo ingeniolo venustius. » Boissonade, *Anacréon*, p. 137.

(2) xiii, 31. Sur l'ionique *anaclômène*, voyez le même Scoliaste d'Héphestion, et Christ, *Metrik*, p. 488 et 496.

pénultième du vers. La dernière syllabe peut être brève, et elle l'est souvent, mais l'accent n'affecte que la pénultième ou la finale. Quelquefois même les règles de la grammaire sont violées au profit de la règle tonique. Ainsi les mots δόνησαι à l'impératif, et γλωσσοπυρσόμορφος qui devraient être proparoxytons, se trouvent, dans les manuscrits, accentués sur la pénultième, δονῆσαι (1), γλοσσοπυρσομόρφος (2), quand ils terminent le vers. L'éditeur qui rétablit l'accentuation, d'après les analogies de la langue, trouble en réalité le rythme voulu du poète (3)

(1) xvii, 2 ; xxi, 2.

(2) xx, 57.

(3) La critique s'est peu occupée jusqu'à présent d'amender le texte de S. Sophrone ; qu'on nous permette d'indiquer ici quelques corrections nécessaires. *Anacréont*. i, il faut écrire, vers 59 : ὁ Θεὸς σὴν προτυπῶν, et non ; ὁ Θεὸς ἦν ; vers 73 : Ἅγιον Θεοῖο Πνεῦμα, et non : Πνεῦμα Θεοῖο. — iii, 83 : δύναμιν λάβεν Δαμασκοῦ, au lieu de λάβε. — vi, 77 : χρόα Λαζάρου θανόντος, pour χρόω Λάζαρον θανόντος, contraire au mètre et au sens. — viii, 86 : χερσὶ τεαῖς, au lieu de : χείρεσι ταῖς. — ix, 10, maintenir le texte de Matranga : ὁ μέγας Θεοῖο λάτρης, contre celui de Christ, *Anth. Christ,* p. 43 : τὸν μέγαν, qui est contraire au mètre ; *ibid.* 100 : φωτογόνους δαΐδας πᾶσιν ἐρίζεις n'est pas acceptable ; Christ suppose ἐποίσεις, mais il faut un présent, et non un futur nous écrirons ἐρέσσεις. — x, 51 : l'acrostiche réclame Νόον, au lieu de Γόον. — xi, 17 : écrire ἰαχῆς pour ἰαχιῆς ; 39 : πατέρος pour πατρός ; les vers 81-82 : Ὑπὸ Πάτμον ὧδ' ἐτύχθη | Θεόπαις νόμοισι φύθλοις, doivent être rétablis ainsi : Ὑπὸ πότμον ὧδ' ἐτύχθη | Θεόπαις νόμοισι φύθλης, d'après le card. Pitra, *Analecta*, T. I, p. lxxii. — xii, 32 : σοφῆς, pour σοφίης. — xiii, 44 : ἔπορεν χερός, pour χερὸς ἐπώρα ; 50 : au lieu de ὁμὸς ἐτύχθης, lire οἶμος (Matranga) ou ὅρμος (Christ). — xvii, 35 : ἁγνείῃ, pour ἁγνίῃ. — xviii, les deux vers 57-58, incompréhensibles avec βροτήν, que portent les manuscrits, et avec l'hypothèse de Matranga βροτέην, s'expliquent très-bien et donnent un sens fort beau avec βιοτήν. — xix, 53 : ἥξω pour

Toutes les odes de S. Sophrone sont alphabétiques, mais le κουκούλιον et son tercet restent étrangers à l'acrostiche, et les deux strophes η et ω, incompatibles avec l'anapeste initial, sont ordinairement remplacées par une seconde strophe ζ et ψ. La seule ode XXIII en l'honneur du patriarche Joseph ne suit aucun acrostiche.

Aucune des odes anacréontiques ne dépasse 126 vers. Ces limites restreintes ne permettent pas au poète les grandes évolutions lyriques, familières à Pindare et que nous retrouverons bientôt dans les cantiques de S. Romanus. Sophrone débute ordinairement par une invocation, non aux Muses, mais à Dieu même, à la Vierge Marie, aux Prophètes ou aux Saints qui ont pris part aux mystères qu'il médite. Il épanche ensuite son cœur dans la contemplation et la prière avec une émotion saisissante : on ne peut surprendre dans ses odes aucune recherche du procédé littéraire, aucun effort de composition et de style. Il y a même une certaine gaucherie dans la répétition des mêmes tournures et des mêmes mots ; mais ces négligences qui choquent le critique sévère, ne déplaisent pas quand on prie avec le poète,

ἕιξω. — xx, 2 : Ἱερουσαλὴμ, τεὰς νῦν pour τ ' ἐς νῦν δὴ. Les manuscrits ne donnent que les deux premières syllabes du vers 14 : τετρα. M. Christ propose : τέτρασιν φραχτόν τε στήλαις, ce qui est contraire au mètre et difficile à comprendre ; nous écririons plutôt : τετρα (γωνιαῖον ἕρχος). Au vers 28, garder la correction de Christ τελετῆς pour τε λήθης. Les vers 39 et 40, dont la lecture est très-difficile, nous paraissent devoir prendre cette forme :Ἵνα παμμέδοντι χυνῇ | κεχαραγμένῳ γραφεῖσα. Il s'agirait de l'image de la Vierge qui se trouvait au seuil de la basilique. Cette hypothèse se rapproche beaucoup plus du manuscrit que les leçons de Matranga et de Christ. 68, στενάχω pour στενάζω. — XXII, 42 : βιώσας pour βοώσας.

quand on s'unit à ses sentiments et à ses naïves effusions.

Sophrone est moins philosophe, et, dans un certain sens, moins poète que Synésius; mais il est bien meilleur théologien. Il ne prend jamais l'essor à perte de vue; il n'affecte ni les dorismes, ni les spéculations platoniciennes, mais il commente les dogmes avec une rare précision; le mot juste et essentiel de la doctrine ne lui manque jamais, quand il est nécessaire, et l'on peut deviner, dans ce doux et tranquille poète, le futur défenseur de l'orthodoxie contre les plus subtiles erreurs.

Cependant Sophrone n'est pas plus que Synésius, le représentant du culte public. Il met en vers, non la prière du peuple, mais son oraison personnelle : « Je viens de Bethléem, avec la Vierge mère, qui porte entre ses bras son Enfant, vers l'auguste temple du Seigneur. Prête-moi ton livre, ô évangéliste ! donne-moi ta lyre, ô prophète ! afin qu'au Christ enfant j'offre une double harmonie (1) ». — « Conduis-moi, ô lyre divine, vers le banquet sacré, afin qu'à la table mystique, je participe avec le Seigneur (2). » — « Que le peuple des *saints* s'avance pour honorer le *saint* Apôtre Jean ! que la troupe des *vierges* chante un digne cantique à l'Apôtre *vierge !* Pour moi, dont la langue est coupable, dont les lèvres ne sont pas purifiées, comment pourrais-je célébrer dignement *ce Fils du tonnerre* (3). » « Etienne, ô *Porte-Christ !* rends-moi le Christ

(1) *Anacréont.* IV, 1-8.
(2) VIII, 1-4.
(3) XI, 1-8.

favorable et miséricordieux (1). » — « Au milieu des abeilles bourdonnantes, parmi leurs plus purs rayons, laissez-moi recueillir le miel, saints prophètes du Seigneur (2). » Ce sont là des effusions tout à fait intimes et qui ne représentent pas les sentiments d'une multitude en prière.

S. Sophrone semble avoir composé ses œuvres poétiques avant son épiscopat ; les premières au monastère de S. Théodose, où il passa quelques années de sa jeunesse, les autres pendant son séjour en Syrie et en Égypte. On peut rapporter à la première époque les odes I-XIII, relatives aux Mystères et aux fêtes de l'Église, et l'ode XVII consacrée à l'éloge de Narsès, évêque d'Ascalon. Les deux poèmes XIX et XX, où S. Sophrone fait en esprit son pèlerinage aux saints lieux, ont été composés sans doute, tandis qu'il s'acheminait vers Antioche avec Jean Moschus. D'autres, comme l'ode XVI, où il célébrait les Martyrs Égyptiens, et l'ode XXI, en l'honneur de Ménas qu'il appelle son aïeul (3), appartiennent à son séjour à Alexandrie. Les odes XIV et XVIII portent leur date dans leur titre même. Ce sont des œuvres de circonstance : la première, que nous avons perdue, était une sorte d'élégie sur la prise de Jérusalem par les Perses ; la seconde chante la victoire d'Héraclius et le retour triomphal de la vraie Croix, vers 628. Cette dernière date coïncide avec

(1) XII, 107-108.

(2) XIII, 1-4.

(3) La question d'authenticité pour toutes les œuvres publiées sous le nom de S. Sophrone n'a pas encore été discutée à fond. Il y a surtout des difficultés pour les odes XIX et XXI.

l'apparition du Monothélisme, qui devait attirer sur des questions d'un ordre tout différent l'attention du poète.

La prosodie classique a fait son temps et donné la mesure de ses forces. Apollinaire, Nonnos, Grégoire le Théologien, Synésius ont versifié les psaumes, commenté en hexamètres les récits évangéliques, adapté aux grandes pensées chrétiennes les formes lyriques de l'ancienne poésie. Sophrone de Damas vient en dernier lieu et compose des odes véritables d'un style pur, facile, et qui convient admirablement à la prière. Rien de tout cela ne pénètre dans la tradition liturgique. Et cependant, à cette même époque, l'hymnographie chrétienne chante, à haute voix et en chœur, sur tous les points du monde : elle chante son Dieu, son Christ et ses Martyrs. Elle chante, mais un cantique *nouveau*, nouveau par son objet et par son esprit, nouveau aussi par ses formes extérieures et par le rythme simple et populaire que lui avaient préparé les siècles.

CHAPITRE VI

LA PROSE SYNTONIQUE

I. — LA SYNTONIE DANS LA PROSE ORATOIRE A L'ÉPOQUE CLASSIQUE

L'éducation primitive des Grecs s'était faite avec la seule poésie. Quand la prose devint une œuvre d'art, elle se soumit elle-même à certaines lois rythmiques, moins exigeantes sans doute que celles de la versification, mais qui avaient pourtant aussi leur précision et leur rigueur. L'éloquence surtout, habile ouvrière de la persuasion, devait plaire à l'oreille pour atteindre l'esprit et le cœur. Ce besoin d'harmonie était un péril pour le genre oratoire. Certains sophistes, non contents d'une harmonie calme et sévère, conforme aux libertés naturelles de la prose et à la dignité de la parole publique, se mirent à la recherche des cadences les plus musicales et des modulations les plus sonores. Dans ces conditions, l'éloquence n'était plus qu'une poésie déguisée, illégitime, insouciante des choses et s'adressant aux sens plutôt qu'aux esprits. Gorgias affectait les termes poétiques, les compositions

de mots inusitées et nouvelles, les διπλᾶ ὀνόματα, dont parle Aristote (1), et qui convenaient surtout au dithyrambe. En second lieu « Gorgias donnait aux phrases une construction symétrique particulière qui faisait l'effet de membres parallèles et correspondants entre eux, et donnait au tout le caractère d'une parole savamment mesurée. De ce nombre étaient les phrases d'égale longueur, celles qui se répondaient par la forme, celles enfin qui se terminaient de la même manière, ἰσόκωλα, πάρισα, ὁμοιοτέλευτα, et les mots analogues dans leur composition, ou produisant des sons semblables, presque des rimes, παρανομασίαι, παρηχήσεις, puis les antithèses, par lesquelles, outre l'opposition de la pensée en général, il s'agissait de faire correspondre toutes les parties et tous les points de détail (2). » L'accent jouait nécessairement un grand rôle dans ces symétries, ces antithèses, ces correspondances de toute nature. Lorsque Socrate plaisante des gentillesses de style de Polus, en l'appelant ὦ λῷστε Πῶλε, l'assonance tonique nous paraît plus sensible que l'allitération proprement dite.

Cette prose savante et tourmentée égara quelque temps le bon goût des Athéniens. Lysias lui-même se laissa séduire dans sa jeunesse, et le discours que lui prête Phèdre dans le dialogue de Platon, présente quelques caractères (3) de l'éloquence

(1) *Rhét.* III, 1. *Poét* : XXII.

(2) Otfr. Müller. *Hist. Litt. Gr.* T. III, p. 159.

(3) Nous disons *quelques caractères*, parce qu'il faut distinguer deux écoles de sophistes : « L'école poétique et théâtrale, représentée par Gorgias, qui, au milieu des applaudissements de toute

sophistique. Otfr. Müller a signalé cette phrase, où trois incises homéoteleutes appellent trois autres incises correspondantes, comme la strophe appelle l'antistrophe. Ἐκεῖνοι γάρ, dit l'orateur fictif (1),

A. 1) καὶ ἀγαπήσουσι
2) καὶ ἀκολουθήσουσι·
3) καὶ ἐπὶ τὰς θύρας ἥξουσι,
B. 1) καὶ μάλιστα ἡσθήσονται
2) καὶ οὐκ ἐλαχίστην χάριν εἴσονται
3) καὶ πολλὰ ἀγαθὰ αὐτοῖς εὔξονται.

On pourrait remarquer dans ces mêmes pages beaucoup d'autres correspondances du même genre, où le *dactyle tonique* termine régulièrement les incises.

Lysias se sépara plus tard de l'école sophistique pour s'attacher à une éloquence plus vraie, et devenir le modèle de l'atticisme. Son style ne conserva « que cette harmonie naturelle, qui est celle de toute phrase bien construite et dont la conversation elle-même n'est pas dépourvue (2). » Isocrate opéra, dans le style de l'éloquence attique, une sorte de métamorphose. Ce n'est plus la diction sobre et austère de l'époque antérieure. La phrase d'Isocrate est riche et savante, comme celle des sophistes, mais riche d'une autre opulence, et savante dans

la Grèce, transportait dans la prose certaines qualités lyriques, et l'école pratique, qui, née au milieu des troubles de Syracuse, chercha moins à briller qu'à persuader. Celle-ci dut viser davantage à la rigueur dans l'argumentation et à la précision du style : ce fut celle qui contribua à former Lysias. » J. Girard, l'*Éloquence Attique*. p. 43.

(1) *Phèdre*, VIII, p. 233.

(2) J. Girard, *ibid*. p. 48.

un autre art. Gorgias travaillait sur les mots, comme le ciseleur taille les pierres précieuses ; Isocrate construit ses périodes, comme l'architecte élève des colonnes et bâtit des édifices. L'un cherche à enjoliver le langage, l'autre médite de lui donner une grande et majestueuse beauté. Si l'éloquence n'était point autre chose que la perfection de l'art d'écrire, Isocrate serait le premier des orateurs ; mais malheureusement, pour animer ce monument incomparable de la parole humaine, il n'y a guère que des pensées communes et de froids sentiments.

Si nous analysons les premières phrases du discours à Démonique, où l'art d'Isocrate est surtout transparent, nous constatons que les procédés rythmiques des sophistes sont employés de nouveau, mais d'une tout autre manière et selon une méthode beaucoup plus féconde. L'orateur, ou plutôt l'écrivain, énonce une série d'oppositions entre les sentiments de l'homme de bien et les pensées du méchant. Pour établir ces oppositions, il cite les sentiments de l'un et les pensées de l'autre devant un double tribunal, celui de Démonique auquel il s'adresse et celui des hommes en général, parmi lesquels l'auteur lui-même prend son rang. Voyez comme les divers objets et personnages, dont il est question, sont disposés symétriquement dans la période :

1) Ἐν πολλοῖς μέν, ὦ Δημόνικε,
πολὺ διεστώσας εὑρήσομεν
2) τάς τε τῶν σπουδαίων γνώμας
καὶ τὰς τῶν φαύλων διανοίας.

Après cette première constatation de fait, Isocrate établit que la grande différence entre les hommes justes et les hommes injustes se manifeste dans leurs relations d'amitié. Cette proposition se relie logiquement à la précédente, comme un cas particulier à une thèse générale. Elle s'exprimera donc avec les coupes grammaticales correspondant aux membres 1 et 2. Mais, pour la variété, ces coupes seront réduites en nombre, et grandiront proportionnellement en étendue

1) πολὺ δὲ μεγίστην διαφορὰν εἰλήφασιν
2) ἐν ταῖς πρὸς ἀλλήλους συνηθείαις.

Il faut maintenant développer le principe établi, et poursuivre l'antithèse des bons et des méchants dans la manifestation plus ou moins courageuse et persévérante de leurs amitiés. Ici l'ordre se renverse, les méchants sont d'abord flétris, les bons sont ensuite loués, et la période se clôt par un mot final, plein de solennité

1) οἱ μὲν γὰρ τοὺς φίλους παρόντας μόνον τιμῶσιν,
οἱ δὲ καὶ μακρὰν ἀπόντας ἀγαπῶσι ·
2) καὶ τὰς μὲν τῶν φαύλων συνηθείας
ὀλίγος χρόνος διέλυσε,
τὰς δὲ τῶν σπουδαίων φιλίας
οὐδ' ἂν ὁ πᾶς αἰὼν ἐξαλείψειεν.

On voit que dans cette première période, les désinences des incises sont quelquefois homophones, mais qu'elles sont toujours homotoniques : Δημόνικε, εὑρήσομεν et εἰλήφασιν, γνώμας, διανοίας et συνηθείαις, τιμῶσι et

ἀγαπῶσι, διέλυσε et ἐξελείψειεν. Il en est de même de certains éléments intérieurs des incises : σπουδαίων et φαύλων, παρόντας et ἀπόντας, συνηθείας et φιλίας.

En poursuivant l'examen de cette savante architecture de la parole, nous trouverions une suite de correspondances analogues :

τοὺς δόξης ὀρεγομένους
καὶ παιδείας ἀντιποιουμένους
τῶν σπουδαίων
ἀλλὰ μὴ τῶν φαύλων.....
τεκμήριον μὲν τῆς πρὸς ὑμᾶς εὐνοίας,
σημεῖον δὲ τῆς πρὸς Ἱππόνικον συνηθείας...
ὥσπερ τῆς οὐσίας
οὕτω καὶ τῆς φιλίας...

Ici c'est le trochée tonique qui domine dans la période, mais immédiatement après, dans la suite de l'exorde, le dactyle reprend le rôle principal : συλλαμβάνουσαν et συναγωνιζόμενον, συγγράφουσι et διατρίβουσιν. Remarquons aussi ces quatre péons toniques, qui se répondent deux à deux :

σὺ μὲν γὰρ παιδείας ἐπιθυμεῖς,
ἐγὼ δὲ παιδεύειν ἄλλους ἐπιχειρῶ,
καὶ σοὶ μὲν ἀκμὴ φιλοσοφεῖν,
ἐγὼ δὲ τοὺς φιλοσοφοῦντας ἐπανορθῶ.

Sans doute il y a un langage plus vigoureux, plus puissant, plus entraînant que celui d'Isocrate. C'est le style de Démosthène. Qu'importe la phrase à Démosthène, et qu'importe l'homotonie ? Son éloquence n'est pas faite pour la parade, mais pour le

combat. Et cependant, même chez ce grand lutteur de la parole, l'équilibre normal des pensées suffit quelquefois à établir dans l'expression une symétrie toute spontanée. C'est ainsi que le dactyle tonique se rencontre souvent à la fin des incises et des phrases. Les trois premières chutes de périodes du plaidoyer *de la Couronne* sont marquées par les mots ἀκροάσασθαι, χρήσασθαι, ἄχθεσθαι.

II. — LA SYNTONIE PENDANT LA PÉRIODE GRÉCO-ROMAINE

Le genre *asiatique* n'était pas sans rapport avec l'école d'Isocrate. Mais il avait un grave défaut de plus, au jugement de Quintilien (1) ; il avait horreur du mot propre. « Ces effets outrés, ces couleurs mal nuancées et fatigantes par leur éclat monotone, ces périphrases sonores et ces périodes chargées répugnaient à la délicatesse et à la vivacité de l'esprit attique (2). » Mais le genre asiatique trouva des compensations à cette disgrâce, non seulement en Orient, où il régnait sans rival, mais en Occident, dans la grande éloquence romaine. Hortensius était un asiatique reconnu, et Cicéron, qui s'en défendait dans ses livres de théorie, passait pour un asiatique modéré dans la pratique.

Cicéron avait raison : il n'était pas possible à un *Romain* d'être un *Attique*, et surtout d'être un Démosthène. La phrase de Démosthène est libre dans tous ses mouvements, flexible et docile à la

(1) *Instit. Orat*, XII, IX, 16.
(2) J. Girard. *Eloq. Att.* p. 52.

seule pensée ; la syntaxe ne lui pèse pas, elle est longue ou courte, mais toujours vive et alerte ; elle marche, mais elle peut courir et voler ; elle vole, mais elle peut ralentir son essor et fermer brusquement ses ailes. La période latine au contraire a pour condition essentielle l'ampleur et la majesté, son allure est toute patricienne, les mots sont composés entre eux comme les plis d'une toge sénatoriale, les incises préparent la cadence finale, comme les licteurs annoncent le consul ; tout le discours s'avance dans un ordre solennel, la gravité romaine mesure tous les pas, et l'on croirait voir un cortège de Pères Conscrits, qui monte au Capitole.

Personne n'a mieux parlé que Cicéron du *nombre oratoire* et personne n'en a mieux pratiqué les procédés légitimes. Il nous a dit souvent que les orateurs asiatiques affectaient à la fin des périodes le ditrochée ou l'un des péons. Lui-même adopte et multiplie dans ses discours ces cadences finales : *comprobaret*, *constituat*, *relinquere*, *videatur*. On voit que toutes ces formes verbales seraient, en grec, accentuées sur l'antépénultième.

Il résulte de tout cela que les orateurs des siècles chrétiens étaient conduits tout naturellement à ménager des dactyles toniques à la chute des périodes : l'exemple des anciens Grecs, sans être concluant, était déjà favorable ; l'analogie des formes oratoires latines avait aussi son influence, à une époque où les deux syntaxes et les deux littératures se pénétraient mutuellement ; enfin la tradition asiatique était constante et décisive.

Pour bien établir cette tradition, nous donnerons encore deux exemples remarquables. Le premier est tiré d'un des plus anciens monuments de la littérature chrétienne.

On a signalé (1) à la fin de l'épitre à Diognète, ou plutôt du fragment (2) qui en remplit les derniers chapitres, une péroraison de forme particulière. L'auteur inconnu parle de la *gnose* ou science surnaturelle (3).

Ἤτω σοι καρδία γνῶσις,
ζωὴ δε λόγος ἀληθής, χωρούμενος.
οὗ ξύλον φέρων καὶ καρπὸν [αἱ] ρῶν
τρυγήσεις ἀεὶ τὰ παρὰ Θεῷ ποθούμενα.

On a mis quelque bonne volonté à faire de la première ligne un trochaïque dimètre tonique, des deux lignes suivantes une succession régulière d'iambes, de la dernière une sorte de vers logaédique, où alternent l'iambe et l'anapeste. Pour nous, il nous est difficile de voir dans ces quatre lignes des choses si extraordinaires. Nous y remarquons seulement les deux mots proparoxytons χωρούμενος et ποθούμενα, qui terminent les membres de la phrase. Dans ce qui suit, les gens clairvoyants reconnaissent encore beaucoup d'iambes et d'anapestes, tandis

(1) Funk : *Zeitschrift für Kirch–Gesch.* 1882, p. 198, et Jacobi, cité par le card. Pitra, *Anal. Sacra*, T. II. p. 10.

(2) Ce caractère fragmentaire des deux derniers chapitres a été reconnu par le premier éditeur, H. Etienne, 1592.

(3) Nous citons : *Patr. Apost.* édition *minor* de Gebhardt et Harnack, p. 86.

que nous ne sommes frappé que du seul dactyle tonique qui termine toutes les incises.

ὧν ὄφις οὐχ ἅπτεται
οὐδὲ πλάνη συγχρωτίζεται ·
οὐδὲ Εὔα φθείρεται,
ἀλλὰ παρθένος πιστεύεται ·
καὶ σωτήριον δείκνυται,
καὶ ἀπόστολοι συνετίζονται,
καὶ τὸ Κυρίου πάσχα προέρχεται,
καὶ καιροὶ συνάγονται,
καὶ μετακόσμια ἁρμόζεται,
καὶ διδάσκων ἁγίους ὁ Λόγος εὐφραίνεται,
δι' οὗ Πατὴρ δοξάζεται ·
ᾧ ἡ δόξα εἰς τοὺς αἰῶνας. Ἀμήν.

Cette remarque vient à l'appui de l'opinion qui fait de ces deux chapitres un fragment d'homélie. Ce sont les orateurs seuls qui ont affecté dans le discours et surtout dans la péroraison le proparoxytonisme. Du reste, nous croyons que la succession des dactyles toniques n'est ici qu'un effet du hasard, ou une conséquence logique du mouvement de la pensée, et que l'on trouverait des coïncidences de ce genre dans presque tous les auteurs de l'époque.

On pourrait accuser les orateurs chrétiens d'avoir dénaturé la langue et profané l'éloquence par l'emploi de ces désinences monotones ; mais un sophiste païen, un des coryphées de l'école d'Athènes au IVe siècle, le fameux Himérios est allé plus loin encore dans la recherche de l'homotonie. Photius, en caractérisant son style, emploie ces expressions : καὶ σύντονος ἐν τούτοις καὶ γοργὸς ὅπου δεήσοι, ce

qu'André Scott interprète ainsi : *non sine contentione atque velocitate, cum quidem ita opus est* (1). Cette traduction est inexacte en ce qui concerne le mot σύντονος. Le style d'Himérios est bien réellement *syntonique*, selon l'étymologie du mot. Il affecte les correspondances de l'accent, et lui-même l'avoue, précisément dans les termes employés par Photius. Au début de son *Epithalame à Sévère* (2), immédiatement après le prologue ou *prothéorie*, il annonce l'objet de son discours, ou plutôt de son poème : s'autorisant de l'exemple d'Apollon pour conduire les Muses aux fêtes nuptiales, il se propose de faire entendre *l'harmonie syntonique*, et de prendre part aux chœurs des vierges en l'honneur de Vénus. Les mots ἀνεῖναι τὴν ἁρμονίαν τὴν σύντονον ont été traduits par Wernsdorf : *severiorem dictionem remittamus*. Mais en étudiant la phrase du sophiste, et en la rapprochant de celle de Photius, on voit bien que le mot ἀνεῖναι doit être pris dans le sens de *producere, instigare*, et que *l'harmonie* dont parle l'auteur ne peut être confondue avec la simple et vulgaire *diction*. S'il restait un doute dans notre esprit, l'examen rapide du style d'Himérios suffirait à le dissiper. Après avoir promis de conformer son style à *l'harmonie syntonique*, Himérios poursuit la phrase commencée et la termine par les mots : ἐπ' Ἀφροδίτῃ χορεύσωμεν. Dans la

(1) *Biblioth.* Cod. CLXV ; *Patr. Gr.* T. CIII, p. 461. — Les expressions d'Eunape (éd. Boissonade, coll. Didot, p. 494) : κρότον δὲ ἔχει καὶ ἦχον ἡ συνθήκη πολιτικόν, nous semblent avoir le même seus que le σύντονος de Photius.

(2) Himerii *Declamat.* éd. Dübner, dans la coll. Didot, p. 38.

demi-page suivante, car nous ne pouvons citer textuellement un auteur si licencieux, nous trouvons, en 25 lignes, à la fin des incises ou des phrases, 26 dactyles toniques, et 18 dipodies dactyliques de cette forme : ἄντροις ἐνύμφευεν.

Tous les discours d'Himérios présentent les mêmes correspondances toniques : le dactyle est le pied dominant, le trochée est beaucoup plus rare et se présente de loin en loin. Prenons au hasard cette invocation aux Muses qui termine le discours au proconsul de Grèce, Hermogène (1) : « Venez, filles de Jupiter, Muses aux ailes d'or !... » Cette période, d'une forme toute poétique, se compose de onze lignes de texte et peut se diviser en autant d'incises ; la 9e et la 10e seulement sont trochaïques et se correspondent entre elles, les huit premières et la 11e sont dactyliques, et cinq fois nous retrouvons la dipodie déjà signalée :

ὑμᾶς ἀναφθέγξασθαι,
χορὸν ἐξελίττετε,
ἐπηχοῦσαι τῇ φόρμιγγι,
Κασταλίσιν ἀθύρετε,
Μουσηγέτῃ συμπλέκετε.....

Himérios n'est pas un novateur, il se conforme au contraire au goût de ses contemporains : c'est pour plaire à ses jeunes élèves qu'il *pindarise* en prose sur les mythes du paganisme, qu'il donne à ses discours l'apparence d'un feu d'artifice, qu'il lance

(1) *Orat. XIV*, p. 79.

ses phrases comme de longues fusées pour les faire retomber en étincelles. Tout cela donnait beaucoup d'éclat et peu de lumière. L'auditoire d'Himérios reniait l'esprit attique dans Athènes même ; le genre asiatique, autrefois dédaigné, était désormais victorieux, et c'était l'accent, la *syntonie*, qui menait le triomphe.

III. — LA SYNTONIE A LA FIN DU SIXIÈME SIÈCLE

Le style oratoire de S. Basile, de S. Grégoire, de S. Jean Chrysostome, est une merveille de bon goût au siècle d'Himérios. Les Pères de l'Église ne parlent pas, comme les sophistes, pour charmer l'oreille et se faire applaudir ; ils ont d'autres vues plus désintéressées et plus austères, et leur style se ressent de leurs intentions, comme il arrive toujours. Ils ont sans doute leurs défauts : le genre asiatique a gardé chez eux son ampleur exagérée, sa richesse exubérante, mais au milieu de ces excès, il n'y a point de faux ornements, rien pour la montre et l'étalage. La structure même des phrases se rapproche plutôt de la méthode de Démosthène que de celle d'Isocrate. Du reste ces orateurs chrétiens du IVe siècle étaient des improvisateurs : ils prêchaient souvent, et même tous les jours, à certaines époques de l'année ; ils n'avaient donc pas le temps de ménager la syntonie et de rythmer leurs phrases à la manière des poètes.

Au sixième siècle, l'éloquence chrétienne n'a plus tout-à-fait le même caractère. Il se forme, pour ainsi dire, deux sortes de prédications homilétiques.

L'une reste à peu près conforme aux traditions de l'âge précédent ; elle expose et défend la doctrine, commente l'Écriture, exhorte à la vertu, sur le ton grave et tranquille qui convient aux pasteurs. C'est la prédication de tous les jours ou de tous les dimanches, plus solide que brillante, généralement improvisée, et dont les âmes ont recueilli les fruits, à l'insu de l'histoire littéraire.

Un autre genre de prédication est réservé aux grandes fêtes, soit de l'Église universelle, soit des églises particulières. Les orateurs en renom, les maîtres de la parole, sont alors invités ; ils préparent leurs discours, phrase par phrase, et mot par mot, sans ostentation, nous voulons le croire, mais avec un grand souci de l'attente générale qu'il leur faut satisfaire. Le jour venu, la foule se presse dans la basilique, et au milieu des solennités du culte, à un moment donné de l'office de Laudes, l'orateur monte à l'ambon et prononce l'homélie festivale. A juger ces homélies d'après les rhétoriques d'Aristote ou de Quintilien, ce ne sont plus en réalité des œuvres oratoires, mais de véritables poèmes. L'exclamation, le dialogue, la prosopopée, les figures les plus hardies de l'ancien lyrisme se succèdent sans transition, s'accumulent sans mesure, et l'orateur lui-même déclare souvent qu'il prononce, non un discours, mais un cantique.

Cette forme nouvelle et dramatique de l'homélie semble avoir pris naissance en Égypte, dans la grande église d'Alexandrie (1). Le patriarche Euloge

(1) Card. Pitra, *Hymnographie de l'Église Grecque*, Rome, 1867, page 45.

commence ainsi son sermon pour le dimanche des Rameaux (1) :

Βασιλικὴν οἱ πιστοὶ σήμερον ἐπιδημίαν ἑορτάζοντες,
θεοπρεπῶς τῷ βασιλεῖ ὑπαντήσωμεν.
Ὥρα λοιπόν · μὴ καθεύδωμεν ·
τὸν νοῦν πρὸς τὸν Θεὸν ἀνυψώσωμεν ·
τὸ πνεῦμα μὴ σβέσωμεν ·
τὰς λαμπάδας ἡμῶν φαιδρῶς ἐξανάψωμεν ·
τὸν χιτῶνα τῆς ψυχῆς ἐξαλλάξωμεν ·
τὰ βαΐα ὡς νικηφόροι βαστάξωμεν ·
μετὰ τοῦ ὄχλου τὰ τοῦ ὄχλου βοήσωμεν ·
μετὰ τῶν παίδων, ὡς οἱ παῖδες ὑμνήσωμεν ·
Ὡσαννά · εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου.

Après ce début lyrique, l'orateur fait parler successivement les prophètes, les enfants qui prennent part au triomphe du Christ, l'hérétique Paul de Samosate, l'hérétique manichéen, enfin la Vierge Marie ; c'est un véritable dialogue, un drame théologique. La *syntonie* règne d'un bout à l'autre du discours, interrompue seulement par les citations scripturaires (2).

La plupart des homélies d'Anastase le Sinaïte et de S. Sophrone présentent les mêmes caractères pour le style et pour le rythme. Tous deux se formèrent

(1) *Patr. Gr.* T. LXXXVI, p. 2913.

(2) Signalons les incises qui commencent par le mot πάλιν, p. 2913 ; la série d'invitations : οἱ βουνοὶ, σκιρτήσατε, p. 2916 ; la suite d'antithèses : ἡ νέα καὶ ἀδαής, p. 2921 ; et surtout, vers la péroraison, l'alinéa XI, p. 2933, où la syntonie est en partie double :

ἔχεις ὦ πιστότατον..... τὰ τῆς ἑορτῆς ἐγκώμια · | σκίρτησον.
ἔχεις τὰ θεῖα καὶ ἄμωμα τῆς Ἐκκλησίας διδάγματα · | τρύφησον.

surtout à Alexandrie, et tous deux joignirent à la réputation d'orateurs le renom plus glorieux encore de mélodes. A ce double titre, ils devaient être experts en *syntonie.*

L'homélie de S. Sophrone *sur l'Annonciation de la Mère de Dieu* a été publiée par Ant. Ballerini, avec de savantes notes. Le texte grec seul remplit trente-six colonnes d'un volume de la patrologie de Migne (1). Or les deux tiers de cette homélie sont en prosopopées. Après l'enseignement théologique sur le mystère du jour, plusieurs manuscrits portent la scolie : τέλος τῆς θεολογίας. C'est alors seulement que l'orateur semble entrer en matière, il raconte le message de l'Ange, il explique la salutation joyeuse : χαῖρε κεχαριτωμένη, car c'est bien la joie qu'apporte Gabriel :

Ἤδει γάρ, ἐκ τούτου θεογνωσίᾳ τὸν κόσμον αὐγάζεσθαι ·
ᾔδει, τῆς πλάνης τὴν ἀχλὺν ἀφανίζεσθαι ·
ᾔδει, τοῦ θανάτου τὸ κέντρον ἀμβλύνεσθαι ·
ᾔδει, τῆς φθορᾶς τὴν δύναμιν φθείρεσθαι ·
ᾔδει, τοῦ ᾅδου τὴν νίκην καθέλκεσθαι ·
ᾔδει, τὸν ἀπολλύμενον ἄνθρωπον σώζεσθαι,
τὸν τούτοις πάλαι δουλεύοντα,
ἀφ' οὗ τοῦ παραδείσου τῆς τρυφῆς ἀπελήλαται,
καὶ τῆς ἐκεῖσε μακαρίας διατριβῆς ἐξελήλαται (2).

Puis emporté par son propre élan, S. Sophrone chante lui-même le cantique de l'allégresse, et l'hymne ἀκάθιστος de Sergius, dont nous parlerons

(1) *Patr. Gr.*, T. LXXXVII, 3217-3288.
(2) P. 3236.

bientôt, n'a pas de tropaire plus lyrique, plus harmonieux, plus entraînant que cette période oratoire.

Χαίροις, ὦ χαρᾶς τῆς ἐπουρανίου γεννήτρια·
χαίροις, ὦ χαρᾶς τῆς ὑπερτάτης μαιεύτρια·
χαίροις, ὦ χαρᾶς τῆς σωτηρίου μητρόπολις·
χαίροις, ὦ χαρᾶς τῆς ἀθανάτου παραίτιε·
χαίροις, ὦ χαρᾶς τῆς ἀλέκτου μυστικὸν καταγώγιον·
χαίροις, ὦ χαρᾶς τῆς ἀῤῥήτου ἀξιάγαστος ἄρουρα·
χαίροις, ὦ χαρᾶς τῆς ἀρεύστου πηγὴ παμμακάριστος·
χαίροις, ὦ χαρᾶς τῆς ἀϊδίου θεοφόρον κειμήλιον·
χαίροις, ὦ χαρᾶς τῆς ζωοπαρόχου φυτὸν εὐθαλέστατον·
χαίροις, ὦ Θεοῦ Μῆτερ ἀνύμφευτε·
χαίροις, ὦ Παρθένε μετὰ τόκον ἀσύλητε·
χαίροις, ὦ πάντων παραδόξων παραδοξότατον θέαμα.
Τίς σου φράσαι τὴν ἀγλαΐαν δυνήσεται;
τίς σου φάναι τὸ θαῦμα τολμήσειε;
τίς σου κηρύξαι θαρσήσει τὸ μέγετος;

Puis la pensée et le rythme, d'un même essor, se relèvent par une série d'anacruses :

Ἀνθρώπων τὴν φύσιν ἐκόσμησας·
Ἀγγέλων τὰς τάξεις νενίκηκας·
τῶν Ἀρχαγγέλων τὰς φωταυγείας ἀπέκρυψας·
τῶν Θρόνων τὰς προεδρίας, δευτέρας σου ἀπέδειζας·
τῶν Κυριοτήτων τὸ ὕψος ἐσμίκρυνας·
τῶν Ἀρχῶν τὰς καθηγήσεις προέδραμες·
τῶν Ἐξουσιῶν τὸ σθένος ἐνεύρωσας·
τῶν Δυνάμεων δυναμωτέρα προελήλυθας δύναμις·
τὸ τῶν Χερουβὶμ πολυόμματον γηΐνοις ὀφθαλμοῖς ὑπερέβαλες·
τὸ τῶν Σεραφὶμ ἑξαπτέρυγον ψυχῆς θεοκινήτοις πτεροῖς ὑπερβέβηκας.

Cette explosion d'enthousiasme n'est que le début d'un long panégyrique de la Vierge, que l'orateur, transformé en poète, met dans la bouche de l'archange Gabriel (cap. XVIII-XXIII). Cette prosopopée, interrompue un instant par la description du trouble intérieur de la Vierge à la parole de l'ange, reprend au chapitre XXIV° et se poursuit jusqu'au XXXII°. C'est au tour de Marie de parler et de commenter le mot de l'Évangile : Πῶς ἔσται μοι τοῦτο (cap. XXXII-XXXIII). L'archange reprend son panégyrique, et continue d'expliquer à Marie les privilèges de sa Maternité virginale. Marie ne se refuse pas aux promesses divines, mais elle demande des explications plus précises. L'archange admire la sagesse de la Vierge et lui révèle enfin les derniers secrets du mystère. Marie donne son consentement, *voici la servante du Seigneur*; l'archange remonte aux cieux, Sophrone reprend l'explication dogmatique de l'Incarnation du Verbe, et l'homélie se termine par le commentaire lyrique de l'exclamation trois fois répétée : εὐαγγέλια, εὐαγγέλια, εὐαγγέλια ! Par l'Incarnation, tout est changé dans le monde :

Οὐκέτι φθορὰν δεδιττόμενοι·
οὐκέτι πάθη φοβούμενοι·
οὐκέτι θάνατον τρέμοντες·
οὐκέτι τὸν μιαρὸν ὀῤῥωδοῦντες διάβολον·
οὐκέτι τὰς ἀφανεῖς αὐτοῦ προσβολὰς εὐλαβούμενοι·
οὐκέτι τὰς φανερὰς αὐτοῦ τυραννίδας δειμαίνοντες·
ἀλλ ὅλοι θεοὶ φαινόμενοι·
ὅλοι θεοειδεῖς εὑρισκόμενοι·
ὅλοι τῆς ἄνω χορείας γραφόμενοι·
ὅλοι πολῖται τῆς ἄνω πόλεως Ἱερουσαλὴμ θεωρούμενοι·

ἔνθα γὰρ ἂν σχῶμεν ἡμῶν τὸ πολίτευμα,
ἐκεῖ καὶ τοὺς κλήρους δεξόμεθα,
καὶ τὰς ἀῤῥήτους μονὰς κατοικήσομεν. 58

Si le lecteur consent à relire les fragments que nous venons de citer, il observera que chacune de ces lignes, que nous avons séparées à dessein, se termine par deux dactyles toniques (1). Non seulement le dernier mot de chaque membre de phrase est proparoxyton, mais encore le mot pénultième lui fournit précisément les syllabes nécessaires pour constituer une dipodie. Si le dernier mot n'a que trois syllabes, l'avant-dernier est proparoxyton : θάνατον τρέμοντες, ἄνθρωπον σώζεσθαι. Si la proposition se termine par un mot de quatre syllabes, il est précédé d'un trochée tonique : κόσμον αὐγάζεσθαι, σωτηρίου μητρόπολις. Enfin si le mot final est pentasyllabe, le mot qui précède est baryton : ἀχλὺν ἀφανίζεσθαι, μονὰς κατοικήσομεν. Cette règle n'est pas observée, avec la même exactitude, dans les parties didactiques de l'homélie, elle ne s'applique pas non plus aux textes de l'Écriture cités par l'orateur, ni à la doxologie qui termine le discours et dont la formule avait été fixée par la tradition. Sauf ces exceptions qui s'imposaient d'elles-mêmes, la loi que nous venons de signaler est absolument générale. D'ail-

(1) Les lignes 1, 39 et 52 se terminent par un seul dactyle tonique, mais la ligne 1 contient les premiers mots de l'orateur et devance, pour ainsi dire, le rythme lui-même; la ligne 39 serait rétablie facilement, en écrivant σοῦ δευτέρας, au lieu de δευτέρας σου, et la ligne 52 pourrait être réunie à la suivante. Quant à l'incise 11 qui se termine par un trochée tonique, elle n'est qu'une citation de 'Écriture, dont le texte ne pouvait être altéré.

leurs Sophrone, comme autrefois Himérios, a lui-même indiqué le nom de ce rythme oratoire.

Pendant son séjour en Égypte, il fut atteint d'une affection des yeux fort dangereuse. C'était, ou un épanchement des humeurs dans l'organe, ou une dilatation exagérée des paupières. Les médecins, partagés sur la nature du mal, s'accordaient seulement pour annoncer à Sophrone qu'il serait bientôt aveugle. Le malade eut alors recours aux remèdes surnaturels, et fut guéri, comme il l'affirme lui-même plusieurs fois, au tombeau des SS. martyrs Cyrus et Jean. Il témoigna sa reconnaissance à ses médecins célestes par le récit détaillé de leurs miracles. Cet ouvrage ressemble plutôt à un poème narratif qu'à une composition historique. L'auteur le fait précéder d'une sorte d'introduction ou *prothéorie*, et d'un panégyrique, ἐγκώμιον. L'introduction se termine par ces mots énigmatiques (1) :

οὐκ ἀγνοοῦμεν δὲ ὡς ταῖς τῶν θαυμάτων ἱεραῖς διηγήσεσιν
ὅτι ὁ ἀνειμένος μᾶλλον χαρακτὴρ καὶ ἔκλυτος ἔτρεπεν ·
ἀλλ' ἡμεῖς τοῦτον ἐάσαντες, τὸν σύντονον παρελάβομεν.

Ces expressions ont étonné le traducteur latin Boniface : quel était ce *caractère* σύντονος, préféré au *caractère* ἀνειμένος καὶ ἔκλυτος ? Réflexion faite, ou non faite, l'interprète Boniface déclare au lecteur intelligent, que Sophrone laissera de côté le style *mollis et solutus* pour adopter le style *extensus*. Voilà qui

(1) *Patr. Gr.*, ibid., p. 3388.

est clair, et jamais traducteur latin n'a trahi l'intention d'un auteur grec avec plus de bonne foi. Cependant Sophrone s'est mis à l'œuvre dans le style *syntonique*, et déjà toute sa *prothéorie* a commencé de justifier sa promesse : divisée en six chapitres, elle contient environ 240 lignes rythmiques de cette forme :

Ὅθεν ἀναστάντες καὶ καθ' ἑαυτοὺς μετὰ ταῦτα γενόμενοι,
τὸ τῶν μαρτύρων ὕψος σκοπήσαντες,
καὶ τῶν δρωμένων θαυμάτων τὸ πλῆθος θεώμενοι, κ. τ. λ.

Les interruptions du rythme syntonique sont causées par des citations de l'Écriture, et il faut voir avec quel soin l'orateur amène ces passages du texte sacré, rebelles à la *syntonie* :

ἀλλὰ τοῦτο δρᾶν ἡμᾶς ἕτερον ἀνέκοπτε λόγιον, 65
ὅπερ ἐκκλησιάζων ὁ Σαλομῶν ἀπεγράψατο ·

Suit une citation de l'*Ecclésiaste*, et S. Sophrone reprend :

καὶ Δαβὶδ ὁ τοῦτον γεννησάμενος λέγων ἐν Ἄσμασιν ·

et, après quelques mots du Psaume XXI, la phrase interrompue se poursuit :

καὶ πάντας ἐπὶ τὴν οἰκείαν ἀναγόμενος μίμησιν · 68

nouvelle citation du Psaume LXXV, nouvelle reprise du rythme; et ces alternatives se continuent pour

le texte de Jonas et du *Deutéronome*, que l'orateur veut produire encore.

Le panégyrique commence avec la même régularité, et ses trente-trois chapitres doivent contenir environ 1200 incises syntoniques.

Bien plus, les LXX miracles des Martyrs sont racontés suivant le même rythme, ce qui suppose au moins 7,000 lignes, terminées par deux dactyles toniques. Il y a peu de mètres prosodiques dans l'antiquité, dont on puisse constater les lois sur un si grand nombre d'exemples.

Nous avons employé jusqu'à présent les noms de *dactyles* et de *dipodies dactyliques*, pour caractériser les finales proparoxytoniques des incises. Ces expressions ne sont rigoureusement exactes qu'au point de vue de l'orthographe. Dans la prononciation, *il se produisait, sur la dernière syllabe des mots proparoxytons, un accent secondaire*, qui relevait la voix et transformait le dactyle final en *crétique*. Voici les preuves de ce que nous venons d'avancer.

1° *A priori*, il est difficile d'admettre comme intentionnel le retour régulier et monotone de deux syllabes sourdes à la fin de toutes les incises. Cette désinence était par elle-même tellement molle et énervante qu'on devait plutôt la fuir que la rechercher.

2° C'était une règle déjà ancienne que l'accent grave, devant une ponctuation quelconque, et par conséquent à la fin des membres de phrase, se changeât en accent aigu. Cette règle, fondée sur les nécessités de la prononciation, était plus générale qu'il ne

semble d'abord : avant la pause et pour l'annoncer, la voix s'élevait naturellemént par un dernier effort. Dans les oxytons, cette élévation de la voix était marquée par le changement orthographique du grave en aigu ; dans les paroxytons et les périspomènes, la pénultième tonique se trouvait assez rapprochée pour profiter elle-même de ce surcroît de hauteur ; mais dans les proparoxytons, où la syllabe accentuée était à bonne distance de la pause, il se développait sur la finale un accent moins aigu que l'accent premier, mais encore très-sensible à l'oreille.

3° Les analogies de l'accent latin nous conduisent à la même conclusion. Dans la poésie rythmique du moyen-âge, les proparoxytons peuvent être regardés comme doublement accentués sur l'antépénultième et sur la dernière (1).

4° Les cantiques des mélodes byzantins, dont l'homotonie était la préoccupation principale, présentent souvent des correspondances comme celles-ci : ἄνθρωπος et πόταμος, πόλεων et ἐρευνῶν, correspondances où les mots ἄνθρωπός, πόλεών doivent être regardés toniquement comme des *crétiques*.

Il résulte de cette observation que les désinences proparoxytoniques affectées par les orateurs sont des désinences *masculines* et répondent aux finales iambiques de l'ancienne prosodie, où le vers se terminait par un temps fort ; au contraire, les désinences paroxytoniques, beaucoup plus rares, sont *féminines* et correspondent aux finales trochaïques, où

(1) C'est ce que M. Gaston Paris a démontré d'une manière péremptoire dans sa *Lettre à M. Léon Gautier* : Biblioth. de l'École des Chartes, T. XXVII, p. 584.

le vers sé terminait par le temps faible. Mais nous ne croyons pas que l'on puisse exclure absolument le dactyle de la syntonie grecque, comme on l'a exclu des rythmes toniques latins. Le dactyle se trouve souvent au commencement et au milieu des incises, particulièrement à l'avant-dernier pied tonique; et c'est seulement à la dernière place qu'il change de valeur sous l'influence de la pause.

IV. — RENOUVELLEMENT DE LA STROPHE LYRIQUE PAR LA SYNTONIE

Tandis que Héraclius luttait contre les Perses en Orient, les Avares vinrent assiéger Constantinople. La ville fut défendue par le patrice Bonus ou Bonose (1), par le patriarche Sergius, et surtout par sa confiance en la Mère de Dieu. Quand les ennemis levèrent le siège, on fit à la Vierge victorieuse des actions de grâces solennelles, dont l'anniversaire se célèbre encore de nos jours, le samedi de la cinquième semaine de carême. Le Patriarche avait voulu lui-même (2) exprimer la reconnaissance de la cité et de l'empire à la *Guerrière céleste*, qui avait combattu pour les siens.

L'œuvre de Sergius débute par deux lignes syntoniques de quatorze syllabes :

(1) Nicéphore l'appelle Βῶνος, la *Chronique d'Alexandrie* Βόνος et Théophane Βόνοσος.

(2) Les droits de propriété de Sergius sur l'hymne *Acathiste* se fondent sur le témoignage de deux manuscrits : le cod. 212 du supplément grec de Paris, et le cod. 14 de la bibliothèque S. Marc de Venise.

Τῇ ὑπερμάχῳ Στρατηγῷ | τὰ νικητήρια,
ὡς λυτρωθεῖσα τῶν δεινῶν, | εὐχαριστήρια
ἀναγράφω σοι ἡ Πόλις σου, Θεοτόκε.

La correspondance tonique se continue dans les membres suivants, qui préparent l'exclamation finale :

ἀλλ' ὡς ἔχουσα τὸ κράτος | ἀπροσμάχητον,
ἐκ παντοίων με κινδύνων | ἐλευθέρωσον,
ἵνα κράζω σοι ·
χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε.

Ce n'est là évidemment qu'une entrée en matière, une sorte de dédicace. Le rythme change immédiatement et prend son allure définitive. L'auteur raconte, sous la forme dramatique que nous connaissons déjà, le message de l'Ange à la Vierge et les principaux évènements de l'enfance du Sauveur ; mais ici la division strophique est rendue évidente par deux signes matériels et irrécusables, par l'acrostiche alphabétique, et par le retour de l'exclamation χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε.

Nous n'avons pas seulement pour établir ce rythme les vingt-cinq strophes du cantique de Sergius, mais plus de cent tropaires, que l'on trouve dans des cantiques imitatifs.

Nous mettons en présence, dans les deux pages qui vont suivre, quatre strophes syntoniques. La 1re et la 3e appartiennent à Sergius ; la seconde est le début d'un cantique anonyme sur *la Dormition de la Vierge* ; la quatrième, de l'hymnographe Orestes, est consacrée à l'éloge de S. Sabas le Jeune.

ACATHISTOS DE SERGIUS (Str. A.)

Ἄγγελος πρωτοστάτης
οὐρανόθεν ἐπέμφθη
εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῳ τό · χαῖρε !
καὶ σὺν τῇ ἀσωμάτῳ φωνῇ,
σωματούμενόν σε θεωρῶν,
Κύριε, ἐξίστατο καὶ ἵστατο,
κραυγάζων πρὸς αὐτὴν τοιαῦτα ·
χαῖρε, δι' ἧς
ἡ χαρὰ ἐκλάμψει ·
χαῖρε, δι' ἧς
ἡ ἀρὰ ἐκλείψει ·
χαῖρε, τοῦ πεσόντος
Ἀδὰμ ἡ ἀνάκλησις ·
χαῖρε, τῶν δακρύων
τῆς Εὔας ἡ λύτρωσις ·
χαῖρε, ὕψος δυσανάβατον
ἀνθρωπίνοις λογισμοῖς ·
χαῖρε, βάθος δυσθεώρητον
καὶ ἀγγέλων ὀφθαλμοῖς ·
χαῖρε, ὅτι ὑπάρχεις
βασιλέως καθέδρα ·
χαῖρε, ὅτι βαστάζεις
τὸν βαστάζοντα πάντα ·
χαῖρε, ἀστὴρ
ἐμφαίνων τὸν ἥλιον ·
χαῖρε, γαστὴρ
ἐνθέου σαρκώσεως ·
χαῖρε, δι' ἧς ·
νεουργεῖται ἡ κτίσις ·
χαῖρε, δι' ἧς
βρεφουργεῖται ὁ κτίστης
χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε.

LE TRÉPAS DE LA VIERGE (Str. A.)

Ἄγγελοι οὐρανόθεν
τὴν σὴν κύησιν πάλαι
ἀνύμνησαν, Παρθένε, ἀξίως ·
καὶ νῦν τὴν ἱερὰν καὶ σεπτὴν
μεθ' ἡμῶν τῶν κάτω εὐσεβῶς
κοίμησιν δοξάζουσιν ἐν ᾄσμασιν,
κραυγάζοντες πρὸς σε τοιαῦτα ·
χαῖρε, χαρᾶς
τῶν ἀνθρώπων βρῶσις ·
χαῖρε, ἀρᾶς
τῶν προγόνων λύσις ·
χαῖρε, ἀοράτου
Πατρὸς νύμφη ἄφθορε ·
χαῖρε, συνανάρχου
Υἱοῦ μῆτερ ἄνανδρε ·
χαῖρε, κλῖμαξ ἀναφέρουσα
ἀπὸ γῆς εἰς οὐρανόν ·
χαῖρε, γέφυρα εἰσάγουσα
εἰς παράδεισον τερπνόν ·
χαῖρε, ὅτι χοροί σε
ἀνυμνοῦσιν οἱ ἄνω ·
χαῖρε, ὅτι βροτοί σε
προσκυνοῦσιν οἱ κάτω ·
χαῖρε, ἁγνὴ
παρθένων τὸ καύχημα ·
χαῖρε, σεμνὴ
σεμνῶν ἀγαλλίαμα ·
χαῖρε, δι' ἧς
φάλαγξ φεύγει δαιμόνων
χαῖρε, δι' ἧς
φύσις χαίρει ἀνθρώπων
χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε.

ACATHISTOS DE SERGIUS (Str. Γ.)

Γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι
ἡ Παρθένος ζητοῦσα,
ἐβόησε πρὸς τὸν λειτουργοῦντα·
ἐκ λαγόνων ἁγνῶν μου υἱὸν
πῶς ἔστι τεχθῆναι δυνατὸν,
λέξον μοι· πρὸς ἣν ἐκεῖνος ἔφησεν,
ὡς ἔφθασε, κραυγάζων οὕτως·
χαῖρε, βουλῆς
ἀποῤῥήτου μύστις·
χαῖρε, σιγῇ
δεομένων πίστις·
χαῖρε, τῶν θαυμάτων
Χριστοῦ τὸ προοίμιον·
χαῖρε, τῶν δογμάτων
αὐτοῦ τὸ κεφάλαιον·
χαῖρε, κλῖμαξ ἐπουράνιε,
δι' ἧς κατέβη Θεός·
χαῖρε, γέφυρα μετάγουσα
τοὺς ἐκ γῆς πρὸς οὐρανόν·
χαῖρε, τὸ τῶν ἀγγέλων
πολυθρύλλητον θαῦμα·
χαῖρε, τὸ τῶν δαιμόνων
πολυθρήνητον τραῦμα·
χαῖρε, τὸ φῶς
ἀῤῥήτως γεννήσασα·
χαῖρε, τὸ πῶς
μηδένα διδάξασα·
χαῖρε, σοφῶν
ὑπερβαίνουσα γνῶσιν·
χαῖρε, πιστῶν
καταυγάζουσα φρένας·
χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε.

CANTIQUE D'ORESTES (Str. Γ.)

Γένος, τρυφὴν καὶ πλοῦτον
νουνεχῶς ἀπεσείσω,
καὶ μόνον τὸ ἐράσμιον κάλλος
ἐκ καρδίας ποθῶν τοῦ Χριστοῦ,
ἐν συντόμῳ δρόμῳ πρὸς αὐτὸν 5
ἔφθασας· διόπερ, πανσεβάσμιε,
κραυγάζομεν πρὸς σὲ τοιαῦτα·
χαῖρε, ζωῆς
ὁ πηγάζων λόγους· 8
χαῖρε, ψυχὰς
ὁ φωτίζων, πάτερ· 9
χαῖρε, τῶν δακρύων
πηγὴ ἡ ἀένναος· 10
χαῖρε, χαρισμάτων
τερπνὸν καταγώγιον· 11
χαῖρε, θαυμάτων παράδοξα
ἐνεργῶν καινοπρεπῶς· 12
χαῖρε, πάντων ἐκλυτρούμενος
παθημάτων τοὺς βροτούς· 13
χαῖρε, ὅτι ἐρήμων
οἰκιστὴς ἀνεδείχθης· 14
χαῖρε, ὅτι ὡράτης
ἀρετῶν στήλη ἔμπνους· 15
χαῖρε, καρποὺς
τῶν πόνων δρεπόμενος· 16
χαῖρε, Θεοῦ
τὸ κάλλος θεώμενος· 17
χαῖρε, σκηναῖς
κατοικῶν ἐν αὔλοις· 18
χαῖρε, λαμπρᾶς
ἀξιούμενος δόξης· 19
χαῖρε, Σάβα μακάριε.

Si nous comparons le cantique de Sergius (1) aux œuvres oratoires de S. Euloge ou de S. Sophrone, cette comparaison donne lieu aux remarques suivantes :

1° On peut constater de part et d'autre les mêmes formes littéraires, la même profusion de prosopopées et d'images dramatiques. Mais d'un côté, l'imagination orientale et l'enthousiasme personnel de l'orateur se déploient librement, sans autre règle que celle qu'il s'impose à lui-même, à mesure qu'il parle ou qu'il écrit. De l'autre, la division strophique sert de digue aux flots de la pensée et de la parole ; l'auteur, dès le début, circonscrit l'étendue de ses périodes, et les limites de la première seront exactement, et à une syllabe près, les limites de toutes les autres.

2° La période oratoire de S. Sophrone et la strophe isolée de Sergius, indépendantes de l'ancienne prosodie, obéissent cependant à un principe rythmique commun, qui est l'accent. L'orateur affecte de terminer uniformément toutes ses incises par deux dactyles toniques (2) ; l'hymnographe présente aussi de temps en temps ce rythme particulier (par exemple dans les membres lyriques 10, 11, 16, 17, 20) ;

(1) On trouve le cantique de Sergius : *Triodion*, ed. Ven. p. 281-287 ; ed. Rom. p. 506-516 ; W. Christ, *Anth. Christ.* p. 140-147 ; Pitra, *Anal.* I, p. 250-262 avec la traduction latine de Const. Lascaris ; en partie, dans E. Miller, *Man. Philae carmina*, T. II, p. 317-333, avec le commentaire iambique de Philé.

(2) Nous continuons d'employer cette expression, qui a l'avantage d'être conforme à l'orthographe, mais il est entendu que le second dactyle reçoit un accent secondaire sur la finale, de manière à donner à l'incise une terminaison iambique ou masculine.

mais il ne l'emploie pas exclusivement. Si l'on se reporte à la grande période Χαίροις ὦ χαρᾶς de S. Sophrone (1), on y trouve douze salutations à la Vierge, formant autant de lignes syntoniques, dont l'étendue varie de 11 à 18 syllabes. Les lignes 22, 23 et 24, 25 et 26, 28 et 29 offrent une symétrie parfaite par l'isosyllabie et la syntonie ; il en est de même des lignes 36 et 37 dans la période Ἀνθρώπων (2), des lignes 47 et 48, 50 et 51 dans la période Οὐκέτι (3). Mais ces correspondances résultent tout naturellement de la rigoureuse uniformité des désinences. Le rythme de Sergius est beaucoup plus varié : il comprend deux strophes alternatives qui se déroulent jusqu'au huitième membre lyrique selon les mêmes lois. Au huitième, dans les strophes de rang impair, commence une série de douze salutations ou ἐφύμνια à la Mère de Dieu (4). Les strophes de rang pair ont, pour simple clausule, l'exclamation ἀλληλούϊα, et servent, en quelque sorte, d'épodes à la strophe principale (5). C'est donc celle-ci qu'il nous faut surtout considérer. Les deux premiers membres rythmiques sont l'un et l'autre heptasyllabes et accentués sur la pénultième. Le quatrième et le cinquième ont neuf syllabes et l'accent sur la

(1) P. 199, lignes syntoniques 21-35.

(2) *Ibid.*, 36-55,

(3) P. 200, 46-58.

(4) Ce nombre de douze semble être déjà fixé par la tradition hymnographique.

(5) Nous n'avons pas cru nécessaire de citer un exemple de ces strophes de rang pair. Ce phénomène du dédoublement du rythme est d'ailleurs très rare chez les Mélodes, et les imitateurs de Sergius ne l'ont pas suivi dans cette voie.

finale ; les douze ἐφύμνια se correspondent deux à deux, syllabe par syllabe et accent par accent. Les deux premiers sont les plus courts : ils ont deux dactyles toniques, suivis de deux trochées, et une césure après le temps fort du second dactyle. — La 3e et la 4e salutations ont deux trochées suivis de trois dactyles, et la césure après la sixième syllabe. — La cinquième et la sixième salutations atteignent l'étendue *maximum* : elles ont 16 syllabes ; l'accent occupe les rangs impairs jusqu'à la césure qui est à la neuvième syllabe, et les rangs pairs depuis la césure jusqu'à la finale, qui est toujours accentuée. — La septième et la huitième salutations ont 14 syllabes , avec un repos au milieu ; les deux hémistiches se composent également d'un trochée, d'un dactyle et d'un trochée toniques. — Les quatre dernières salutations sont de douze syllabes, et accentuées d'abord sur la 1re et la 4e ; la césure vient immédiatement après ce choriambe initial. L'heptasyllabe qui suit est accentué sur la seconde et sur l'antépénultième dans le premier couple ; dans le dernier, l'accent recule d'un rang et affecte la troisième et la sixième syllabes. Enfin l'ἐφύμνιον général χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε ramène la dipodie favorite.

3° On voit que les correspondances d'isosyllabie et de syntonie sont infiniment plus fréquentes et plus variées dans la strophe de Sergius que dans la période de S. Sophrone. Celle-ci n'admet qu'une seule désinence syntonique ; la strophe de Sergius en admet trois : Dans les salutations, les proparoxytons se présentent cinq fois à la désinence (10, 11, 16, 17, 20), les oxytons ou périspomènes deux fois

(12, 13), les paroxytons ou propérispomènes six fois, (8, 9, 14, 15, 18, 19). Les finales masculines gardent ainsi leur prépondérance et occupent sept places sur treize. Remarquons aussi les assonances ἐκλάμψει et ἐκλείψει, ἀνάκλησις et λύτρωσις, δυσανάβατον et δυσθεώρητον, λογισμοῖς et ὀφθαλμοῖς, ἀστὴρ et γαστήρ. Tout dans cette strophe, même considérée isolément, révèle une disposition rythmique, ingénieuse et savante.

4° Après avoir considéré la disposition intérieure de la strophe isolée, il nous faut étudier l'ordonnance générale du cantique, et, avant tout, la correspondance des strophes entre elles. Les périodes oratoires de S. Sophrone sont indépendantes les unes des autres. Chacune a son mouvement propre et son allure particulière. Le nombre des incises, et, dans chaque incise, le nombre des syllabes, restent toujours libres d'un bout à l'autre du discours. Nous avons déjà observé qu'il n'en était plus de même dans le cantique de Sergius et que l'amplitude syllabique de la première strophe s'imposait rigoureusement aux strophes suivantes. Mais ce n'est là qu'une correspondance toute matérielle et qui ne suffirait pas à constituer un rythme lyrique. Les 220 syllabes de la strophe initiale se partagent en vingt incises, qui ont à leur tour une étendue syllabique déterminée ; ces vingt incises se retrouveront exactement dans toutes les strophes, avec la même étendue syllabique. Enfin, et c'est le caractère spécifique de ces rythmes nouveaux, la syntonie ne se produira plus seulement sur les désinences, elle s'étendra aux incises tout entières, et la correspondance aura lieu, non d'une incise à

une autre incise, mais de la première strophe à toutes les strophes imitatrices. Pour se faire une idée exacte d'un tel rythme, il faut se représenter une ode de Pindare, la neuvième *Néméenne* par exemple, où il n'y a pas d'épodes. « Toutes les strophes y présentent exactement les mêmes combinaisons de syllabes longues et de syllabes brèves, depuis le premier mot jusqu'au dernier (1). » Il y aura donc dans chacune des onze strophes 97 syllabes, distribuées en cinq vers lyriques. Le premier sera un hexamètre, comme ceux d'Homère : mais la correspondance exigera que cet hexamètre soit formé, dans les onze strophes, des mêmes éléments quantitatifs. Nous aurons partout deux dactyles suivis d'un spondée, et deux autres dactyles suivis d'une autre spondée. Il n'y a pas là de substitution isochrone possible : le premier pied n'a pas le droit d'être un spondée, ni le troisième celui d'être un dactyle ; il faut que le rythme, une fois déterminé dans la strophe initiale, se maintienne jusqu'au bout. Il en sera de même des quatre autres vers lyriques : le second aura partout 23 syllabes, le troisième 19, le quatrième 27, le dernier 13 ; et toutes les syllabes de même rang dans les strophes auront la même quantité : la 33e sera partout longue, et la 34e partout brève.

Il en est de même dans le cantique de Sergius, si l'on substitue le principe tonique au principe quantitatif. Toutes les strophes ont 220 syllabes, comme la première, toutes les incises correspondantes ont

(1) Alfr. Croiset, *la Poésie de Pindare*, p. 57.

la même étendue syllabique, et toutes les syllabes sont toniques ou atones, selon que la syllabe de même rang dans la première strophe est accentuée ou ne l'est pas.

Des rythmes comme ceux de Pindare et de Sergius seraient inexplicables si une puissante inspiration lyrique ne les avait rendus nécessaires et formés à son usage. Cette inspiration n'est pas seulement dans le poète, comme une force intime et toute psychologique : il lui faut, pour produire de grandes œuvres, une tradition qui le guide et un milieu social qui le sollicite à épancher son génie. Pindare ne se comprend pas sans la Grèce elle-même, ni ses odes triomphales sans les jeux publics, ni ses rythmes sans Terpandre et Stésichore. De même, pour s'expliquer les mélodes, leurs cantiques et leurs rythmes, il faut se rendre compte de l'état social, religieux et littéraire de leur temps. La civilisation chrétienne, le développement du dogme, la splendeur du culte, la piété des peuples, tout invitait à la poésie. Mais, d'autre part, les anciens rythmes étaient morts, la quantité des syllabes n'était plus sensible, la langue elle-même s'était altérée. N'importe ; les fidèles se pressent dans les basiliques, la Vierge, Mère de Dieu, multiplie ses prodiges, la terre et le ciel réclament des cantiques : il faut chanter, et si l'ancienne versification n'est plus possible, qu'on chante en prose ! Et réellement l'on écrivit des cantiques en prose, et parce que les auteurs en composèrent eux-mêmes la mélodie, on les appela *mélodes* ; mais toutes ces paroles de prose étaient gouvernées et rendues vivantes par l'accent : c'est

pourquoi l'accent devint l'âme de la mélodie, comme il était l'âme des paroles. Ces mélodies, exécutées dans les grandes Églises furent bientôt populaires, il fallut les répéter : on les répéta d'abord avec les mêmes paroles, puis on s'avisa de composer d'autres paroles avec les mêmes repos et les mêmes syllabes toniques, et la rythmique du nouveau lyrisme fut créée.

Le cantique de Sergius n'est donc pas, chronologiquement, la première création de l'hymnographie tonique. Dans le cours du sixième siècle, bien des essais durent précéder ce chef-d'œuvre et la syntonie s'exerça longtemps avant de devenir un rythme lyrique, comparable en richesse et en majesté aux anciens rythmes Doriens. Malheureusement, ces premières œuvres des mélodes sont perdues pour nous ; ou, si elles subsistent encore, oubliées et méconnaissables, dans les recueils liturgiques, nous n'avons aucune donnée pour en retrouver historiquement, soit la date, soit les auteurs. Sergius inaugure, non l'hymnographie elle-même, mais l'âge d'or de l'hymnographie ; son œuvre marque la dernière phase de la révolution rythmique, ou plutôt elle suppose cette révolution consommée, la prosodie tonique déjà complète et le nouvel art poétique arrivé à sa perfection.

Une dernière observation : « Si l'on compare entre elles, au point de vue du détail métrique, les odes de Pindare, on s'aperçoit qu'il n'y en a pas deux qui soient tout-à-fait semblables. Non seulement les poètes lyriques de ce temps ne s'empruntent jamais l'un à l'autre la combinaison métrique d'une

strophe entière, mais il ne font même jamais d'emprunt de ce genre à leurs propres œuvres; ils ne se répètent pas. Dans l'extrême souplesse métrique auquel le lyrisme est alors parvenu, il y a une telle variété de combinaisons possibles, que chacune, ainsi que la mélodie qui l'accompagne, est une création artistique personnelle, ayant sa physionomie originale.... Au contraire, chez les poètes de Lesbos, une même combinaison métrique pouvait servir à un nombre illimité de poèmes différents (1). »

Les combinaisons possibles du rythme tonique n'étaient pas moins variées que celles du lyrisme dorien. Le mélode restait complètement libre, soit pour l'amplitude des strophes, soit pour la distribution des accents; il n'était pas même astreint, comme Pindare, à une certaine homogénéité de figures rythmiques imposées par la tradition. Cependant nous voyons les hymnographès revenir souvent sur leurs propres rythmes pour y adapter de nouveaux cantiques. C'est ainsi que Sergius, auteur de l'hymne ἀκάθιστος (2), serait aussi, d'après le cardinal Pitra, l'auteur de l'hymne *sur la Dormition de la Vierge*, dont nous avons cité la première strophe (3). De même les mélodes empruntent fréquemment les rythmes de leurs devanciers : le patriarche martyr Orestes, au commencement du XIe siecle,

(1) A. Croiset, *ibid.*, p. 59.

(2) Nous aurions dû dire déjà que l'hymne *Acathiste* était ainsi appelé, parce qu'on le chantait ou le récitait debout, comme notre *Te Deum* en Occident.

(3) P. 208. Cf. Pitra, *Anal.* p. XXXI et 263; Stevenson, *du Rythme dans l'hymnogr.* p. 7.

chante sur la mélodie de Sergius les louanges de son maître, S. Sabas de Sicile (1). D'autres mélodes anonymes viennent à leur tour : dans le seul mois de novembre, nous trouvons les débris de plusieurs cantiques sur le rythme Ἄγγελος πρωτοστάτης (2). Enfin, de nos jours même, en 1869, un hymnographe schismatique reproduit, en l'honneur de Photius, nouveau saint de son Église, l'antique mélodie consacrée à la Mère de Dieu (3).

Il est facile d'expliquer cette différence entre l'ancien et le nouveau lyrisme. Pindare avait de bonnes raisons pour ne pas reproduire dans l'éloge de Théron d'Agrigente la mélodie qu'il avait composée en l'honneur de Hiéron de Syracuse. Les deux vainqueurs avaient l'un et l'autre, sur l'œuvre entière du poète, paroles et musique, des droits de propriété qu'ils ne se passaient pas mutuellement. Et quand Arcésilas de Cyrène demandait successivement, pour célébrer sa victoire aux jeux pythiques, deux odes triomphales, il entendait bien que la mélodie de la seconde ne fût pas la simple reproduction de la mélodie de la première. Le poète était donc tenu à chaque fois de créer tout le fond et toute la forme. A plus forte raison, un poète lyrique ne pouvait emprunter à un autre poète ses rythmes et ses mélodies : un tel plagiat eût été l'aveu public de son impuissance comme musicien, et répugnait par conséquent à la nature même de l'art.

(1) Plus haut, p. 209. Cf. Pitra, *Anal.* p. XLVI, et 298-313.

(2) *Men. Novembr.* éd. Ven. 1880, p. 20, en l'honneur de S. Georges, p. 28; à S. Joannice ; p. 48, à S. Lazare du mont Galèse.

(3) *Horologion,* éd. Ven. 1872, p. 282. Cf. Pitra, *Anal.* p. XLIX, et Stevenson, p. 22.

Les conditions de l'hymnographie étaient toutes différentes. Les rythmes comme le langage lui-même devaient revêtir un caractère simple et populaire, pour être à la portée des multitudes. Il était utile, à ce point de vue, de ramener les mêmes mélodies à diverses solennités, pour les mieux graver dans les mémoires. Les choristes du mélode ne pouvaient être préparés à l'exécution musicale des cantiques avec la même sollicitude que les chanteurs de Pindare. Il s'agissait de donner une voix à la prière publique, et la prière publique était de tous les jours : il importait donc, pour le succès même relatif de l'exécution, que le recueil mélodique de la liturgie ne fût pas trop chargé. Enfin l'hymnographe lui-même était intéressé à restreindre le nombre de ses compositions musicales : la mélodie étant une fois réglée, il ne lui coûtait pas plus de travail pour composer deux ou trois cantiques isotoniques que pour doubler ou tripler l'étendue d'un seul.

En second lieu, l'hymnographie est un des genres littéraires les plus vivaces que nous présente l'histoire. Elle remonte au siècle de Théodose, et se maintient encore de nos jours, sans avoir parfaite conscience de ses traditions. Dans cette longue période de temps, il parut un nombre considérable d'hymnographes, et dans le nombre, beaucoup ne furent pas assez habiles musiciens, pour composer eux-mêmes une mélodie. Ils adoptèrent donc les rythmes antérieurs, déjà consacrés par les siècles, se guidant, pour le choix, tantôt sur le renom d'un ancien mélode et le culte qu'ils gardaient à sa mémoire, tantôt sur des préférences purement artisti-

ques, tantôt enfin sur de simples caprices. Les strophes qui peuvent ainsi servir de types sont appelées εἱρμοί, et le livre où elles sont réunies a reçu le nom d'*hirmologe*. C'est l'étude de l'hirmus et de l'hirmologe, qui nous révèlera en détail tous les secrets de la nouvelle prosodie.

Mais, avant d'entrer dans les détails techniques, il est nécessaire de dire quelques mots des *tropaires*, première manifestation de l'hymnographie naissante.

CHAPITRE VII

LES TROPAIRES ET LES IDIOMÈLES

I. — LE TROPAIRE

Un regard attentif jeté sur l'ensemble des monuments hymnographiques de l'Église Grecque fait bientôt distinguer quatre créations diverses, qui appartiennent à autant d'époques différentes. « Il y a l'agglomération la plus rapprochée de nous, et dont se composent les livres actuellement en usage ; puis les nombreux canons de VIII[e] et IX[e] siècle ; au milieu d'eux, et comme rejetés à droite et à gauche, les tropaires antérieurs qui ont servi de types et d'εἱρμοί ; enfin les acclamations primitives, qui, agglutinées ensemble, ont elles-mêmes formé les tropaires (1). »

Nous avons traité ailleurs de l'hymnographie des premiers siècles, des doxologies de S. Paul dans ses épîtres et de S. Jean dans l'*Apocalypse*, des acclamations hébraïques ou grecques qui sont restées communes aux deux Églises d'Orient et d'Occident, enfin de ces cantiques si admirables dans leur simplicité,

(1) Card. Pitra, *Hymnogr. de l'Égl. Gr.*, p.

qui ont été recueillis dans les derniers livres des *Constitutions Apostoliques* (1).

Lorsque l'Église sortit des catacombes et produisit au grand jour les solennités de son culte, elle accepta de joindre à la récitation des psaumes et à tout l'ensemble de la liturgie scripturaire, des prières nouvelles, composées par ses évêques et ses docteurs. Mais comme l'effacement progressif de la prosodie métrique et l'influence grandissante de l'accent rendaient comme impossible l'emploi des anciens rythmes dans le lyrisme religieux et populaire, les prières qui s'introduisirent ainsi, sous des noms vénérés, dans les recueils liturgiques, étaient de la simple prose.

Au cinquième siècle apparaissent les *tropaires*, expression intraduisible à laquelle il faut laisser sa forme grecque pour en déterminer le véritable sens. Quelle est d'abord l'étymologie du mot ? Déjà dans le vocabulaire du lyrisme classique, le mot τρόπος avait le sens de *rythme* et de *mélodie*. Dans *la IIIe Olympiade*, la muse a fait trouver à Pindare un *trope* brillant et nouveau : νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον (2). Ailleurs le poète chante, sur le *trope* Lydien, Λυδῷ ἐν τρόπῳ, la victoire du jeune Asopichos (3). C'est encore le nom de *trope* dont se sert Bacchius pour désigner les divers modes de la musique (4). Le mot τρόπος, dit M. Christ, a pu donner,

(1) *Les Cantiques de l'Église primitive*, dans *les Lettres Chrétiennes*. 1882. T. IV. p. 188-203.

(2) Pind. *Olymp*. III, 4.

(3) *Olymp*. XIV, 17.

(4) Bacchius, éd. Meibom, p. 12.

comme diminutif, le mot τροπάριον ; comme les εἴδη de l'ancien lyrisme ont fourni aux Alexandrins l'expression εἰδύλλιον (1).

Mais n'y a-t-il pas d'autre relation qu'une étymologie commune entre le *tropaire* de l'Église Grecque et le *trope* liturgique de notre moyen-âge latin. Le trope d'Occident se chantait à la fin des heures canoniales, et comme transition d'une partie de l'office à une autre partie, principalement entre le *Benedicamus* de Laudes et l'*Introït* de la messe (2). Le trope était quelquefois en vers, en hexamètres par exemple, comme à la fête de S. Étienne :

Introït : Etenim sederunt principes et adversum me loquebantur.
Trope : Nulli unquam nocui, neque legum jura resolvi.
Introït : Et inique persecuti sunt me.
Trope : Christe, tuus fueram tantum quia rite minister.

Le plus souvent le trope était en prose, comme dans l'office de Noël, après l'heure de Tierce, tandis que le prêtre montait à l'autel, pour célébrer la troisième messe :

Trope : Ecce adest, de quo Prophetæ canebant, dicentes :
Introït : Puer natus est nobis, etc. (3).

(1) *Anth. Christ.* p. LXIX.

(2) Du Cange. *Gloss. med. Lat.* au mot *Tropus*. Il faut remarquer que le mot *troparium* était employé par les Latins aussi bien que *tropus*, mais surtout pour désigner le livre ou le recueil des *tropes*.

(3) C'est l'exemple que donne du trope le fameux Durand de Mende dans son *Rational*.

Mais toujours il y avait, des versets de l'*Introït*, aux versets du trope un changement de rythme, et il se produisait une sorte de dialogue à deux ou plusieurs voix. M. Marius Sepet a montré comment un sermon attribué à S. Augustin et récité à l'office de Matines, pendant la veillée de Noël, donna naissance au mystère ou trope dialogué *des prophètes du Christ* (1). Or, les homélies des Grecs avaient précisément, comme nous l'avons montré, ce caractère dramatique du sermon attribué à S. Augustin. Qu'on se rappelle les nombreux personnages qui interviennent dans le discours de S. Euloge pour le jour des Rameaux et les prosopopées qui remplissent le discours de S. Sophrone sur l'annonciation de la Vierge. En Orient, comme en Occident, ce fut cette forme dramatique de l'homélie, qui conduisit au trope et au tropaire. On peut croire aussi que l'Église d'Orient précéda dans cette voie l'Église latine. D'abord le nom de trope est grec d'origine; ensuite les tropaires arrivent à leur perfection dans

(1) *Les Prophètes du Christ. Étude sur les origines du Théâtre au moyen âge*, dans la Biblioth. de l'École des Chartes. T. XXVII, p. 1–27 et 211-264. Dans cette même ville de Limoges, où se jouait le trope des *Prophètes du Christ*, il se tint en l'an 1031, un concile pour examiner la question de l'apostolat de S. Martial. Ce concile, dans sa première session, s'exprime ainsi : « Inter laudes autem, quæ τρόποι græco nomine dicuntur, *a conversione vulgaris modulationis*, dum versus sanctæ Trinitatis a cantoribus exclamaretur... Angelico interea hymno cum *tropis*, id est festivis laudibus, ornatissime expleto. » *Sacros. Conc.* Ed. Labbe et Cossart, T. IX. p. 890. On trouve aussi, dans les actes du même concile, de curieux exemples des rapports de l'Église d'Orient avec celle d'Occident. Deux moines Grecs, Siméon et Cosmas, sont venus habiter Angoulême ; et Azemère, avant de devenir abbé de S. Mesmin, a séjourné à Constantinople et assisté aux offices grecs de Sainte Sophie.

les cantiques de Sergius, de Romanus, de Cosmas, longtemps avant l'apparition en Occident des tropes dramatiques et des mystères. Ces emprunts d'une Église à l'autre datent surtout du VIIe siècle, des pontificats de S. Grégoire-le-Grand, de Théodore, de S. Martin de Todi qui eurent de longues relations avec l'Orient, et du VIe concile général qui réunit l'ancienne et la nouvelle Rome dans les mêmes croyances.

Revenons au tropaire des hymnographes orientaux. Le tropaire, dans son isolement, n'est point une strophe, c'est une période de prose, libre de toute règle. De là viennent ces mots de Suidas, de Théodore Prodrome, de Grégoire de Corinthe : καταλογάδην, δίχα μέτρου, πεζῷ λόγῳ, τῷ ἀμέτρῳ δηλαδὴ γεγραμμένοι κανόνες (1), employés pour caractériser les tropaires et les cantiques qui en dérivent. Le tropaire est donc la prière de tradition qui s'ajoute à la prière biblique ; primitivement court et timide, comme toute nouveauté, le tropaire ne s'établit que lentement. Mais l'autorité ecclésiastique, le renom des auteurs, et surtout l'influence catéchétique que ces chants sacrés pouvaient exercer sur les peuples donnèrent plus tard à cet élément nouveau des développements considérables. Là était l'avenir du lyrisme chrétien.

Ce tropaire primitif, particulier à chaque fête, n'a pas disparu de la liturgie. Dans les plus anciens

(1) Cf. Suidas, v. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός. — Théodore Prodrome et Grégoire de Corinthe, cités par Stevenson : *du Rhythme dans l'Hymnogr.* p. 12, *notes.*

manuscrits, il est placé en tête de chaque office (1) et dans la dernière édition des *Menées*, c'est ce tropaire par excellence qui se cache sous le titre d'ἀπολυτίκιον à la fin de l'office du soir. Il occupe ainsi dans l'office oriental la place de l'antienne du *Nunc dimittis* dans la liturgie d'Occident.

L'introduction d'un premier tropaire ne suffit pas longtemps à la verve qui possédait alors les liturgistes. On en composa d'autres en grand nombre, et ces additions multipliées provoquèrent des plaintes assez vives de la part de certains rigoristes austères, défenseurs de la simplicité antique. Car les tropaires n'étaient pas psalmodiés comme les cantiques de l'Écriture, mais chantés et exécutés dans les temples, avec toutes les ressources de la musique du temps.

Pour se faire une idée exacte de l'importance de ces innovations, et de la résistance qu'elles rencontrèrent, il faudrait recueillir dans l'immense bibliothèque des pères de l'Église une foule de passages relatifs à la liturgie, discuter en archéologue la valeur des mots, rendre à chacune des provinces de l'Orient ce qui lui appartient en propre, soit dans ces rites nouveaux, soit dans ces efforts en sens contraires, faire la part des basiliques et celle des églises de campagne, la part des villes et celle des monastères et des laures. Ce travail est au-dessus

(1) Card. Pitra, *Hymnogr.* p. 42. Cf. Nic. Nilles, *Kalendarium man. utriusque Eccl. Orient. et Occident.* Œniponte, 1879, p. LV : « Finis officii ἀπόλυσις est sive *dimissio*, et στιχηρὸν seu τροπάριον, quod terminando officio populoque cum solemni deprecatione dimittendo idoneum censetur, etiam ἀπολυτίκιον, *completi officii conclusio*, vocatur. »

de nos forces: nous voulons seulement, dans ce chapitre, raconter quelques épisodes, détacher quelques traits caractéristiques et montrer dans les conversations des pères du désert les deux liturgies en présence, l'une encore purement scupturaire et se défendant par son antiquité, l'autre ouvrant la voie à une hymnographie nouvelle, sous le contrôle de l'autorité légitime.

II. — LES INNOVATIONS AU TEMPS DE S. BASILE

S. Basile, qui nous a révélé dans le *traité du Saint-Esprit* l'existence de plusieurs cantiques de la primitive Église et le nom même du plus ancien mélode, S. Athenogène, rappelle ailleurs à une vierge tombée les journées sereines de son innocence, et les nuits illuminées par la prière, les cantiques spirituels et l'harmonieuse psalmodie (1).

Dans la lutte qu'il eut à soutenir contre l'évêque Sabellien de Néocésarée, Atarbios (2), il justifie ainsi les coutumes liturgiques de son Église : « Si on demande à nos adversaires la cause de cette guerre sans trève ni merci, qu'ils soutiennent contre nous, ils parlent *de psaumes et d'un certain genre de mélodie,* dont nous avons l'habitude et qu'ils n'approuvent pas. Ils nous accusent aussi de compter parmi les nôtres, ces hommes, véritables athlètes de la vertu, qui ont renoncé au monde et à toutes

(1) Ὠδῶν πνευματικῶν καὶ ψαλμῳδίας εὐήχου. *Patr. Gr.* T. XXXII, p. 372.

(2) Cf. Eug. Fialon, *Étude hist. et litt. sur S. Basile*, 1865, p. 189.

les vanités du siècle. » Après une courte apologie de la vie monastique, le docteur de Césarée revient au reproche d'innovation dans la psalmodie, « grief que les calomniateurs font sonner bien haut et qui produit toujours grand effet sur les peuples. Nos coutumes actuelles sont conformes, συνῳδά ἐστι καὶ σύμφωνα à celles de toutes les Églises de Dieu. Vers la fin de la nuit et avant l'aurore, le peuple se rend à la maison de la prière ; il loue le Seigneur dans le travail de l'esprit, la contrition de cœur, les larmes abondantes ; et après cette prière silencieuse, tous se lèvent pour la récitation des psaumes, τελευταῖον ἐξαναστάντες τῶν προσευχῶν, εἰς τὴν ψαλμῳδίαν καθίστανται Et d'abord partagés en deux chœurs, ils psalmodient alternativement, attentifs au sens des paroles sacrées, veillant sur leurs cœurs pour écarter toute pensée étrangère. Puis laissant à un seul le soin *d'entonner la mélodie*, κατάρχειν τοῦ μέλους, les autres lui *répondent*, οἱ λοιποὶ ὑπηχοῦσι. Et ainsi, dans la variété de la psalmodie, interrompue de temps en temps par la prière solitaire, la nuit s'écoule; et au lever du soleil, tous d'une seule voix et d'un seul cœur font retentir le *psaume de la Confession*, τὸν τῆς ἐξομολογήσεως ψαλμόν, et chacun de son côté prend pour lui et s'applique à lui-même les paroles de la pénitence. Si vous vous éloignez de notre communion pour ces coutumes liturgiques, il faudra rompre aussi avec les fidèles d'Égypte, des deux Libyes, de la Thébaïde et de la Palestine, avec les Phéniciens, les Syriens et les Arabes, avec les habitants des bords de l'Euphrate, en un mot avec tous ceux qui aiment les veilles sacrées, les

prières en commun et la psalmodie publique. Mais on nous dit : cela ne se faisait pas du temps de notre grand évêque Grégoire. Célébrait-on davantage *les Litanies*, αἱ λιτανεῖαι, qui vous tiennent tant à cœur ? Je ne parle pas ainsi pour vous faire des reproches, car je voudrais vous voir verser tous les jours les larmes de la pénitence. Mais nous-mêmes, que faisons-nous autre chose que supplier pour nos péchés ? Toute la différence consiste en ce que, pour réclamer miséricorde, nous ne nous servons pas, comme vous, de formules humaines, mais des paroles dictées par l'Esprit de Dieu (1). »

Il n'est pas facile de tirer de cette page, d'ailleurs intéressante, des conclusions précises et rigoureuses. On voit d'une part dans l'Église de Césarée, métropolitaine de la Cappadoce, un peuple qui prie d'abord en silence, puis récite des psaumes, enfin au signal donné par un chef de chœur, entonne une hymne qui n'est point autrement caractérisée. Au contraire, le clergé de Néocésarée ou du Pont prétend maintenir, dans leur simplicité primitive, les traditions de S. Grégoire le Thaumaturge, et faisant une part plus large à la prière individuelle restreint tout le culte public à des *Litanies* ou supplications de pénitence; tout cela est vague et indécis. Il résulte seulement du texte de S. Basile, que de part et d'autre, dans le Pont comme dans la Cappadoce, les rites liturgiques se transforment et se renouvellent. A Césarée, on innove dans la mélodie, on introduit la musique dans la prière, on a des chœurs

(1) *Patr. gr.* XXXII, p. 761-764.

et des chorèges comme dans l'antiquité profane ; à Néocésarée, on innove dans les formules, on prie avec des paroles humaines ; en outre, ces litanies de pénitence ne se récitaient point à l'état de repos, le clergé défilait en procession à travers la ville, réclamant la miséricorde de Dieu sur l'empire et sur l'Église (1). L'avenir justifia également ces deux tendances si diverses du quatrième siècle ; et maintenant encore, en Orient, l'office du matin εἰς τὸν ὄρθρον, après les deux stichologies des psaumes, contient le chant des *cathismata* anastasimes, véritables antiennes semblables à celles de Césarée, puis vient *le psaume de la Confession* : ἐξομολογεῖσθε τῷ Κυρίῳ, qui a pris le nom de psaume πολυέλεος (2). Quant aux litanies de Néocésarée, on peut lire, dans l'*Euchologe* de Goar, l'office εἰς διαφόρους λιτάς, tel que l'ont fait les siècles, avec les explications de Codin, de Cedrenus et de Siméon de Thessalonique (3).

III. — S. AUXENCE

Auxence était originaire de Syrie : il vint à Constantinople, sous le règne de Théodose le Jeune

(1) Siméon de Thessalonique, dans une note de Goar : *Euchol,* p. 770.

(2) Un scholiaste, cité dans l'édition bénédictine, fournit une autre explication également plausible : il s'agirait du psaume de l'aurore : Δόξα ἐν ὑψίστοις. Mais nous ne pouvons accepter l'interprétation singulière de l'éditeur : *hujus scholii non magna auctoritas : liquet enim psalmum quinquagesimum designari.* Nous ne voyons aucune relation entre le psaume cinquantième et le titre de *psaume de la Confession.*

(3) *Euchol.* p. 766-770.

et prit du service dans cette cohorte d'élite qui avait reçu le nom de cohorte *scholaire*. Dans les loisirs que lui laissait la vie militaire, Auxence se livra avec ferveur à l'ascétisme le plus rigoureux. L'auteur de ses *Actes* qui vivait peu après lui (1) nous a laissé les noms de ses premiers campagnons : c'étaient Jean le Moine, un riche byzantin nommé Sétas, Marcien encore laïque et attaché à la secte novatienne, plus tard grand économe de la basilique patriarcale et honoré comme saint par les églises d'Orient et d'Occident. Bientôt un des officiers du palais, Anthime, à qui l'avenir réservait également les honneurs du sacerdoce, se joignit à ce premier groupe et devint même l'ami de prédilection d'Auxence. On se réunissait sur les bords de la mer, dans un sanctuaire dédié à S[te] Irène, alors pauvre et délabré, restauré depuis et agrandi par la munificence de Marcien (2). On y passait les veilles saintes dans le jeûne et les larmes. La prière publique succédait à l'oraison silencieuse. Les hommes et les femmes y formaient deux chœurs, διὰ χορῶν ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, et le bienheureux Auxence présidait au chant des hymnes sacrés : ἐν ταῖς ὑμνῳδίαις αἷς προέδρευσεν.

L'expression de l'hagiographe se prête à deux

(1) Cf. Henschen dans *Act. Sanct.* II. Febr. 769-771. *Patr. Gr.* CXIV, 1375-1436.

(2) L'église de Sainte-Irène fut rebâtie sur de grandes proportions non par l'empereur Marcien, comme le dit Baronius dans ses notes sur le *Martyrologe*, mais par l'économe Marcien, compagnon de S. Auxence. Le texte amphibologique de Nicétas Choniates : πάλαι, Μαρκιανὸς ὁ πάνυ ἀνήγειρε, doit être éclairci par les *Actes* de S. Marcien et du martyr S. Isidore. *Act. Sanct.* T. I. Jan. p. 609-619.

significations diverses. S'agit-il des psaumes et des hymnes bibliques chantés en deux chœurs, comme c'était dès lors la coutume, ou bien Anthime et Auxence prenaient-ils vraiment l'initiative d'une hymnographie nouvelle ? La question serait insoluble, si le même historien ne nous donnait, quelques pages plus loin, un renseignement plus curieux encore.

Auxence a renoncé au métier des armes : il s'est fait solitaire sur une montagne, à quelques lieues de Chalcédoine, dans cette même Bithynie, où, sous le règne de Trajan, les fidèles chantaient déjà leur hymne au Christ. Les erreurs de Nestorius et d'Eutychès ont surexcité l'opinion ; les mœurs chrétiennes semblent décliner, tandis que les conciles ajoutent de nouvelles lumières à la foi doctrinale. Les pèlerins viennent, de Constantinople et des alentours, chercher près de l'ancien soldat Auxence des exhortations et des exemples. Sur ce mont Siope, dont le nom rappelle la loi du silence, la foule se presse dès la première heure du jour. La cellule d'Auxence est murée ; mais par l'étroite fenêtre, apparaît, de moment en moment, la tête blanchie du reclus. On écoute avec respect ses conseils austères : il recommande de fuir les plaisirs de la grande ville, et surtout les charmes corrupteurs des théâtres, et il offre à ses visiteurs les jouissances plus pures de la prière et des cantiques sacrés. Le chant était simple et populaire, car les pèlerins formaient eux-mêmes le chœur. L'historien nous a conservé quelques débris de ces cantiques qui retentissaient sur la montagne, entre l'Europe et l'Asie. On peut

remarquer dans chaque tropaire les traces du dialogue liturgique : partout les premiers mots, marqués d'un cachet plus personnel, semblent appartenir à Auxence seul. Les derniers sont empruntés à l'Écriture, ou bien ne font que suivre l'inspiration initiale, c'est l'*Ephymnion*, ou le cri du peuple.

LE SOLITAIRE. — Indigents et pauvres, nous vous louons, Seigneur.

LE PEUPLE. — Gloire au Père, gloire au Fils, gloire au Saint-Esprit qui a parlé par les prophètes !

LE SOLITAIRE. — Les armées des cieux chantent vos louanges, et nous, sur la terre, nous célébrons votre gloire.

LE PEUPLE. — Saint, Saint, Saint est le Seigneur. Le ciel et la terre sont pleins de votre gloire !

LE SOLITAIRE. — Créateur de toutes choses, vous avez dit, et nous avons été faits ; vous avez commandé, et nous avons été créés ; vous avez établi vos lois, et elles ne passeront point.

LE PEUPLE. — Sauveur, nous vous rendons grâces !

LE SOLITAIRE. — L'âme abreuvée d'afflictions, nous nous prosternons devant vous ; nous vous supplions, ô Sauveur du monde.

LE PEUPLE. — Car vous êtes bien le Dieu des pénitents !

LE SOLITAIRE. — Vous qui êtes assis sur les Chérubins, vous qui ouvrez les cieux ;

LE PEUPLE. — Prenez pitié et sauvez-nous !

LE SOLITAIRE. — Réjouissez-vous, ô justes, dans le Seigneur et priez pour nous.

LE PEUPLE. — Gloire à vous, Seigneur Dieu des Saints ?

Ces invocations n'ont entre elles aucun rapport, ni pour le sens ni pour le rythme ; ce sont des fragments, et peut être Auxence n'a-t-il jamais composé autre chose que des invocations de ce genre, destinées à interrompre de temps en temps ses longues exhortations. A la fin de cet exercice, qui durait plusieurs heures, le solitaire entonnait le cantique des trois enfants : *Bénissez le Seigneur* ; et le peuple répondait tout d'une voix : *Louez, exaltez le Seigneur dans tous les siècles.*

Le souvenir des hymnes de S. Auxence a disparu de l'hymnographie orientale. Les stichères chantés en son honneur, et l'idiomèle d'Anatolius nous le représentent comme le modèle des ascètes, comme un prophète et un thaumaturge, mais non comme un mélode. Seul Théophane, dans la troisième ode de son *canon*, parle de ses nuits passées dans la prière et de l'harmonie de ses chants, rivale de l'harmonie des anges (1).

IV. — LA LITURGIE DES PÈRES DU DÉSERT

Germain et Cassien avaient embrassé la vie religieuse dans un monastère de Palestine, voisin de Bethléem. Ils vinrent en Égypte vers l'an 390 pour s'exercer à la dernière perfection de la vie monastique. Longtemps après, en 417, ou plus tard

(1) *Men. Febr.* p. 79 : ἐν ἀγρυπνίαις τὸ εὔτονον.

encore, Cassien, retiré à l'abbaye de S. Victor de Marseille, entreprit sur la demande des évêques de Provence, de décrire dans un premier ouvrage les *Institutions* des cénobites, et de raconter dans un autre les *Conférences* des pères du désert (1).

Le second et le troisième livre des *Institutions* exposent les coutumes des moines d'Égypte et de Palestine, en ce qui concerne la prière et la psalmodie. Cassien en parle comme témoin oculaire, car il a pris part lui-même à cette liturgie de la solitude. « Dans toute l'Égypte et la Thébaïde, dit-il, on récite douze psaumes à l'office du soir et douze psaumes à l'office de la nuit, et après les psaumes deux leçons, la première de l'ancien, la seconde du nouveau Testament (2). S'il n'y a que deux frères, chacun récite six psaumes ; s'il y en a trois, chacun en récite quatre ; s'il y en a quatre, chacun en récite trois. Ce nombre de quatre psalmistes, quelle que soit la multitude des frères, n'est jamais dépassé. Le psalmiste récite ou chante seul les cantiques sacrés ; les autres moines écoutent, assis sur des escabelles fort basses, qui sont faites avec des roseaux du Nil, et servent aussi de chevets pour le sommeil (3). A la fin de chaque psaume et quelquefois même plus souvent, après la récitation d'un petit nombre de versets,

(1) A l'article bibliographique de Cassien dans le *répertoire* de M. Ul. Chevalier, il faut ajouter les préfaces de ses deux traducteurs, de Savigny au XVIIe siècle et Cartier au XIXe.

(2) *Instit.* L. II cap. IV ; *Patr. Lat.* T. XLIX, p. 35. Le samedi et le dimanche, les deux leçons étaient empruntées au seul nouveau Testament, l'une aux Épitres ou aux Actes, l'autre à l'Évangile. cap. VI, p. 90.

(3) Cap. XII, p. 102. *Cf. Collat.* I, cap. XXIII, p. 522.

l'abbé donne un signal, on se lève et l'on reste quelque temps debout, dans le silence et la méditation; puis tous se prosternent pour adorer, se relèvent immédiatement, et, les mains étendues, continuent la prière, en redoublant de ferveur (1). »

Cette prière silencieuse et recueillie durait quelques instants à peine, mais se renouvelait souvent (2). « Il faut nous accoutumer, dit l'abbé Isaac, à faire des prières courtes, mais fréquentes, de peur que, si elles sont plus longues, notre ennemi ne trouve le temps de jeter des distractions dans notre cœur. Cette oraison courte et fervente est l'oblation salutaire, l'offrande pure, le sacrifice de justice et de louanges, l'holocauste intérieur.... C'est ce sacrifice, mes enfants, que l'heure où nous sommes et l'approche de la nuit nous avertit d'aller rendre à Dieu (3). » Il congédie ainsi ses visiteurs, et tous s'en vont assister à l'office du soir. Dans la conférence suivante, le vieillard fait de nouveau allusion à cette coutume d'interrompre les psaumes par la prière personnelle et les prostrations ; il recommande aux deux moines étrangers d'avoir toujours sur les lèvres et dans le cœur ce verset du roi prophète: *Dieu venez à mon aide, hâtez-vous, Seigneur, de me secourir*. Enfin il explique admirablement comment les psaumes suffisent au culte public et peuvent élever l'âme jusqu'aux plus hauts degrés de l'orai-

(1) Cap. VII, p. 92, 93.

(2) Cap. XI, p. 101. S. Augustin dit également dans sa lettre à Proba : *Dicuntur fratres in Ægypto crebras quidem habere orationes, sed eas tantum brevissimas, et raptim quodammodo jaculatas.*

(3) *Coll.* IX, cap. XXXV, trad. de Savigny, 1665, p. 396.

son : « Passant dans le même mouvement, dans la même impression qui a fait composer autrefois un psaume, *nous en devenons comme les auteurs* : nous le prévenons plutôt que nous ne le suivons, nous comprenons ce qu'il a dit, plutôt par le cœur que par l'esprit. *Nous en voyons le sens des yeux et le touchons presque des mains*.. .. C'est le moyen d'arriver à cette haute perfection de la prière, ou l'âme n'est plus occupée d'aucune image, ni d'aucun fantôme, où elle ne se sert pas même d'aucune parole, mais se laisse aller à un transport, à des ardeurs et à des mouvements qui ne se peuvent exprimer, où se sentant emportée hors d'elle-même et entraînée au-desssus des sens et de toutes les choses visibles, elle n'offre plus ses prières à Dieu que par des soupirs et des gémissements ineffables (1). »

Cette longue citation était nécessaire pour montrer les raisons profondes qui attachaient les moines à leurs traditions liturgiques. Tout était dans les psaumes ; les fondateurs d'ordre, les abbés des monastères faisaient apprendre le psautier à leurs novices, il le fallait savoir entièrement, le méditer sans cesse, s'assimiler à soi-même tous les sentiments du roi prophète. Que venait-on parler de nouvelles formules, de paroles humaines, de mélodies de la terre à ces hommes qui vivaient du ciel, qui s'étaient établis en communauté de prière avec les anges, et qui ne voulaient converser avec Dieu que dans le langage inspiré par Dieu même ?

(1) Ibid. p. 425. Cf. Thomassin : *Traité de l'office divin*, 1686, chap. IV, p. 56-73.

Telle était la liturgie du désert au cinquième siècle (1), à l'époque même ou Cyrille d'Alexandrie se faisait le mélode de la Passion du Sauveur. Déjà, dans les basiliques des grandes villes, retentissait le chant des tropaires, à la grande joie du peuple qui a toujours pris goût aux magnificences du culte. Bientôt les monastères eux-mêmes entendirent les échos de cette hymnographie lointaine. Les jeunes moines furent séduits; les vieillards, austères représentants de la tradition, ne ménagèrent ni leçons, ni réprimandes : la nouveauté l'emporta.

L'abbé Pambo (2) envoya son disciple à Alexandrie pour vendre les fruits de leur travail commun. Le jeune moine resta seize jours dans la ville, et comme il nous le raconte lui-même, il passait ses nuits à l'entrée de la nef de l'Église de S. Marc. Après avoir assisté ainsi aux cérémonies sacrées et entendu le chant des tropaires, il revint vers le vieillard, celui-ci l'interrogea : « Mon fils, je vous vois tout troublé : avez-vous rencontré dans la ville quelque tentation ? » Le frère répondit : « Père, nous perdons bien des heures de nos journées dans ce désert, et nous ne chantons ni *canons*, ni *tropaires*. J'ai vu à Alexandrie l'ordre des offices, j'ai entendu comme ils chantent et je suis pénétré de chagrin de ne pouvoir les imiter ici. »

(1) Cependant Cassien s'étonne quelque part de trouver même dans les monastères égyptiens, des antiennes qui lui paraissent des nouveautés. Cf. Pitra, *Hymnogr*, p. 42.

(2) Rien ne prouve que ce soit S. Pambo, abbé de Nitrie, au IVe siècle, qui eut certainement des homonymes. Déjà le Bollandiste Sollier était porté à distinguer un Pambo du IVe siècle et un autre du Ve.

« Malheur à nous, reprit le vieillard, je vois venir des temps, ô mon fils, où les moines abandonneront leur sainte et sévère liturgie, inspirée par Dieu même, pour se livrer à des harmonies frivoles. Quelle componction de cœur, quelles larmes de repentir pourraient exciter ces tropaires ? C'est pourtant cette componction et ces larmes que le moine doit rechercher avant tout, quand il se tient en présence de Dieu. Il n'est pas venu au désert *pour s'enorgueillir de sa voix, pour moduler des cantiques, composer des airs nouveaux, et battre la mesure de la main et du pied.* C'est dans la crainte et le tremblement, dans les gémissements et les larmes, avec le ton de la pénitence et de l'humilité qu'il doit offrir à Dieu ses prières. Je te le dis, ô mon fils, il viendra un temps, où les chrétiens corrompront les livres des saints Évangiles, et des Apôtres et des divins Prophètes ; ils réduiront à néant tous les écrits des Pères, ils composeront des *tropaires* et des discours *à la façon des Grecs*. Les pensées, les mœurs, les paroles, tout sera infecté de paganisme (1). »

De telles prophéties ne peuvent convenir au IVe siècle. S. Augustin, dans ses *Confessions*, rappelle que l'usage de l'Église d'Alexandrie, usage confirmé par S. Athanase, était de psalmodier d'une voix si unie et avec tant de simplicité, *tam modico flexu vocis*, que le chantre semblait plutôt lire que chanter, *ut pronuntianti vicinior esset quam canenti*. Les reproches de Pambo seraient donc inexplicables, s'ils s'adressaient aux Alexandrins du temps de S. Atha-

(1) Le texte de ce fragment a été publié par Gerbert (*Scrpt. Eccl. de Musica)* d'après un manuscrit de Vienne, et reproduit par Christ, *Anth.* p. XXIX, note; cf. Pitra, *Hymnogr.* p. 42.

nase. Quant aux *canons* dont il est parlé dans ce fragment, il faut entendre par ce mot, non le grand cantique en huit ou neuf odes, inauguré par André de Crète au milieu du septième siècle, mais bien l'ensemble des tropaires, *canoniquement* autorisé par les Évêques, pour l'office public. L'abbé Pambo tire de funestes présages de ces altérations de l'antique discipline; il veut que la liturgie monastique demeure telle que l'ont réglée les premiers pères du désert, telle que l'avait vue Cassien au temps de S. Cyrille.

Un moine de Cappadoce, habitué dès longtemps à ces nouveaux rites dont S. Basile avait été un des promoteurs, était venu dans les solitudes de Nitrie, partager la cellule d'un vieil anachorète.

« Après quelque temps, il se présente à l'hégumène de la montagne, et lui demande une cellule séparée, parce qu'il ne peut plus vivre avec le vieillard, qui ne garde aucun office, aucune règle, ni celle des moines, ni celle des séculiers. Il énumère tous ses griefs sur les jeûnes du dimanche et des fêtes, et même du temps pascal, où il y avait double abstinence, tandis que dans la sainte quarantaine, selon un constant usage, les moines de Cappadoce ne prennent ni pain, ni vin, ni huile, mais vivent de légumes. « Et ce qu'il y a de plus intolérable, ajoute-t-il, c'est qu'il ne me permet pas de psalmodier *les canons ni les tropaires*, qui sont la psalmodie accoutumée de tous. » — « Frère, lui répond l'hégumène, retourne à ta cellule, et reste avec le vieillard, si tu veux sauver ton âme. » Puis il lui explique la règle des Anachorètes, qui a ses rigueurs spéciales, son abstinence continue, sa discrétion en

carême. « Quant au chant des tropaires et des canons, lui dit-il, et à l'usage des modulations musicales, ceci convient aux prêtres du monde et autres séculiers ; pour cela, il est bon *qu'on assemble les peuples dans les églises* ; mais aux moines, qui vivent loin des tumultes mondains, semblable chose n'est pas profitable, mais engendre beaucoup de dommage : car, de même que le pêcheur, avec le hameçon et un ver, prend le poisson, ainsi le diable, avec l'engin *des tropaires et du chant*, précipite dans la fosse de la vaine gloire, de la recherche humaine, de l'amour des délices, de la fornication, enfin ; en vérité, conclut-il, loin du moine qui veut se sauver tout chant *modulé* (1). »

Un troisième récit nous présente, sous une forme toute technique, les différences qui subsistaient encore au commencement du septième siècle, entre l'office nouveau, tel que l'avait fait l'adjonction des tropaires, et l'ancienne liturgie qui s'obstinait dans ses traditions.

Nous allâmes, racontent Jean et Sophrone (2), visiter l'abbé Nil un jour de dimanche, sur le mont Sinaï. Le vieillard avait son séjour au sommet de la montagne, avec deux de ses disciples. A l'heure des vêpres, il commença le Δόξα Πατρί. On récita les psaumes Μακάριος et Κύριε ἐκέκραξα (3), *sans ajouter les tropaires*, puis le Φῶς

(1) Le texte grec est resté inédit : nous citons la traduction du card. Pitra, *Hymn*. p. 43. Cf. Christ. p. xxx.

(2) Nous traduisons le texte grec fourni encore par le card. Pitra, dans son grand ouvrage : *Juris Eccl. Gr. Hist. et Monum*. T. II. p. 220. Cf. Christ. *Anth*. p. xxx.

(3) Les psaumes I et 140.

Παρόν, le Καταξίωσον, enfin le Νῦν ἀπολύεις et la suite (1). Ayant achevé l'office du soir, on dressa la table, et après le repas, on commença *le Canon*. On dit l'*Hexapsalmos* (2) et le Πάτερ ἡμῶν, et de suite on commença les psaumes. Après la première *station* de cinquante psaumes, le vieillard dit encore Πάτερ ἡμῶν et Κύριε ἐλέησον, et nous étant assis, un des disciples lut l'épitre catholique de Jacques. On se releva et on commença la seconde station de cinquante psaumes, et la psalmodie achevée, l'abbé passa le livre au second disciple, qui lut l'épitre catholique de Pierre. On récita encore debout les cinquante derniers psaumes, et le vieillard après avoir dit Πάτερ ἡμῶν et Κύριε ἐλέησον, me donna le livre et je lus l'épitre catholique de Jean. Puis, nous étant levés, nous récitâmes les neuf cantiques (3), sans *tropaires*, sans intercaler le *Mesodion* après le troisième, ni après le sixième, mais seulement le Πάτερ ἡμῶν et le Κύριε ἐλέησον. Nous dîmes les αἶνοι (4), toujours sans tropaire, le Δόξα ἐν ὑψίστοις, le *Symbole*, encore une fois le Πάτερ ἡμῶν et le Κύριε ἐλέησον. Enfin le vieillard ajouta : *Fils et Verbe de Dieu, Jésus-Christ, notre Dieu, aie pitié de nous, viens à notre aide, et sauve nos âmes.* Nous répondîmes *Amen* et nous nous levâmes.

Et je dis au vieillard : « Pourquoi donc, Père, n'observez-vous pas le même ordre, τὴν τάξιν, que l'Église catholique et apostolique ? » Et le vieillard répondit : « Que celui qui n'observe pas les ordonnances de

(1) Toutes ces prières se retrouvent dans l'*Horologion* actuel : éd. Rom. 1876, p. 101-103.

(2) L'*Hexapsalmos* se compose des psaumes 4, 6, 12, 24, 30, 90. Cf. *Horol*. p. 106-110.

(3) C'est ici l'office τοῦ ὄρθρου, où l'on récitait les neuf cantiques de l'Écriture : *Horol*. p. 39.

(4) Les trois psaumes 148, 149, 150 qui commencent par Αἰνεῖτε. *Horol.* p. 55.

l'église catholique et apostolique soit anathème, dans le temps présent et dans le siècle futur ! » Et je repris : « Comment donc, aux Vêpres du Saint Dimanche, ne psalmodiez-vous pas les tropaires du Κύριε ἐκέκραξα, ni celui du Φῶς ἱλαρόν, ni au canon (office de la nuit) le Θεὸς Κύριος, ni les καθίσματα ἀναπαύσιμα à la stichologie des psaumes, ni les tropaires des cantiques des trois enfants, ni, au Μεγαλύνει, le Πᾶσα πνοή, ni, à la doxologie, le tropaire de la Résurrection du Sauveur (1) ?

Cet épisode, d'un grand intérêt pour l'histoire de la liturgie orientale, a pour narrateurs et pour héros Jean et Sophrone. Ne faut-il voir dans l'identité de ces deux noms avec ceux des pèlerins du *Pré spirituel*, Jean Mosch et Sophrone de Damas, que le résultat d'une rencontre fortuite ? Une coïncidence si singulière ne nous paraît pas le fait du hasard, et nous croyons le passage extrait du Λειμών, qui nous est parvenu fort incomplet et dont il existait déjà beaucoup de fragments détachés, du temps de Photius (2).

D'ailleurs tous ces fragments peuvent rester anonymes, sans rien perdre de leur valeur intrinsèque. Il y avait donc une lutte entre deux liturgies rivales, l'une déjà triomphante dans les cités, l'autre réfugiée au désert ; l'une brillante et pleine d'avenir, l'autre sobre, austère, et obstinée dans la tradition. Que cette lutte ait commencé avant le pèlerinage de Sophrone en Égypte, qu'elle ait rem-

(1) Nous expliquerons ailleurs la plupart de ces termes liturgiques.

(2) Nous n'avons, dans le Λειμὼν actuel, que 219 chapitres. Photius (*Biblioth.* cod. 199) en lisait 304, et certains autres exemplaires en comptaient jusqu'à 342.

pli déjà tout le sixième siècle, nous l'admettons volontiers. Mais c'est seulement vers l'époque de ce pèlerinage qu'elle touche à son dénouement.

On a pu observer que l'horreur des pères du désert pour cette hymnographie naissante avait surtout pour cause la ressemblance qu'ils y voyaient, ou qu'ils croyaient y voir, avec les rites de l'ancien paganisme. L'emploi de la musique profane, le chant modulé remplaçant la psalmodie, la rupture de l'unité dans le chœur liturgique, toutes ces innovations des grandes villes n'étaient pas seulement contraires aux rituels des Églises et des monastères. Il y avait là une réaction du génie grec, réaction dirigée par les évêques eux-mêmes et rendue inoffensive par le terrain où elle s'exerçait.

Après ce premier moment d'effroi, les moines s'habituèrent à cette nouvelle forme de la prière. Après avoir protesté et lutté contre une tendance qu'ils jugeaient dangereuse, ils la subirent eux-mêmes, et bientôt avec cette puissance d'action qui leur est propre, ils se trouvèrent à la tête du mouvement. Alors, sous la surveillance des conciles et des docteurs, les mélodes se mirent à l'œuvre et formèrent ce drame immense de la liturgie grecque, qui est resté presque inconnu à l'Occident.

V. — LE CHANT DES TROPAIRES

Lorsque le disciple de Pambo et les pèlerins du Mont Sinaï se plaignent de l'austérité des rites du désert, c'est qu'ils les comparent aux rites d'Alexandrie. L'Église de Saint-Marc serait donc l'une des

premières qui auraient mêlé aux psalmodies primitives des chants nouveaux et plus libres. « Il faut sans doute lui attribuer la mesure importante et décisive qui appliqua aux hymnes de l'Église les huit modes de la musique antique. On eut dès lors le tropaire modulé, celui qui effrayait les ascètes du désert et qui attirait le plus la foule (1). »

Nous ne pouvons entreprendre ici l'étude de la musique byzantine et de ses rapports avec la musique des anciens Grecs. Ces matières dépassent absolument notre compétence. La lecture attentive d'un livre de M. Christ (2), de plusieurs chapitres de M. Gevaërt (3), et d'un *mémoire* de M. Bourgault-Ducoudray (4), nous a seulement initié aux difficultés de la question, sans nous permettre de les résoudre. Mais comme nous voyons, dans tous les livres de vulgarisation sur la musique religieuse, la correspondance des huit tons, byzantins ou occidentaux, avec les anciens modes des Grecs, donnée comme absolument certaine et incontestable, nous tenons à montrer que ces identifications sont de pures hypothèses.

1° Les *modes* ou *harmonies*, ἁρμονίαι, des anciens Grecs indiquaient primitivement la disposition et l'ordre des intervalles, dont se composait la mélodie (5). A ce premier sens du *mode* ou de l'*harmonie*

(1) Card. Pitra. *Hymnogr.* p. 45.

(2) W. Christ. *Anth.* Lib. IV, *de arte Musica Byzantina,* p. CXI-CXXVI. Cf. *Metrik.* p. 683.

(3) Gevaërt, *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité*, 1875.

(4) *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, 1877.

(5) Ainsi l'harmonie *Dorienne* était définie par ses intervalles diatoniques, 1/2, 1, 1 ; la *Phrygienne,* par les intervalles 1, 1/2, 1 ; la

musicale, s'en joignit un autre, fondé sur l'ἦθος, ou caractère moral des mélodies. Chaque mode, correspondant à une nuance déterminée de style et de sentiment, pouvait se définir par l'impression psychologique ou simplement esthétique qui s'en dégageait. Cette double signifiation du mot ἁρμονία ne prêtait à aucune confusion, pendant la belle période de la musique et de la poésie. Mais à l'époque alexandrine et dans les siècles qui suivirent, on conçoit que la signification purement musicale du mode ait été confondue quelquefois avec la signification philosophique, et qu'un chant ait été appelé *dorien*, non en raison de ses rapports harmoniques, mais seulement à cause de la *gravité dorienne*, qu'on y croyait remarquer. Une autre source d'erreurs fut la fréquence des *métaboles*, ou transpositions. On s'habitua de bonne heure à mêler dans un même poème tous les rythmes prosodiques et tous les modes musicaux. Dès lors, ces modes perdirent leur originalité primitive, et il n'y eut plus que les musiciens archéologues qui furent capables de les distinguer. Sotérichos, dans le dialogue de Plutarque περὶ μουσικῆς, fait entendre que ses contemporains ne sont plus en état de se servir pertinemment des anciennes harmonies (1). Cléonide, anté-

Lydienne par les intervalles, 1, 1, 1/2. Tels étaient les modes fondamentaux. L'addition des tétrachordes, conjoints ou disjoints, permit de considérer quatre intervalles au lieu de trois : on eut dans le *Mixolydien* : (1/2), 1, 1, 1/2 ; dans l'*Hypodorien* : (1), 1/2, 1, 1 ; dans l'*Hypoprhygien* : (1), 1, 1/2, 1; et dans l'*Hypolydien*, cette formule : (1), 1, 1, 1/2, qui s'altéra bientôt dans la pratique, pour éviter *le triton*.

(1) *De Musica*, XVIII.

rieur à Aristide Quintilien et par conséquent aux hymnographes, dit expressément que les anciens modes ne sont plus en usage, ou du moins ont changé de noms (1). Il résulte de tout cela qu'il y eut une solution de continuité dans la tradition musicale relative aux modes, et qu'au temps où parurent les hymnographes, on n'avait conservé qu'un vague souvenir des anciennes distinctions.

2° Réciproquement, les hymnographes adoptèrent la musique de leur temps et non celle des temps passés. Au lieu de reprendre les termes classiques de τροπός et d'ἁρμονία, ils emploient le mot ἦχος, dont le sens est notablement différent : l'ἦχος indique, moins un ensemble de rapports mélodiques, que la prédominance d'un son dans la mélodie. C'est ce que Cléonide appelle *le lieu* ou *le degré de la voix*, τοπός ; il semble en effet que la musique du moyen-âge, byzantin ou occidental, soit fondée principalement sur la valeur des toniques et des dominantes; tandis que la musique ancienne se préoccupait surtout des intervalles entre les sons successifs. En outre les huit tons des Byzantins reçoivent des noms nouveaux, et que l'on pourrait qualifier d'empiriques. Il n'y a plus ni mode dorien, ni mode phrygien, ni aucun autre ; il y a seulement, en bonne arithmétique, un premier, un second, un troisième, et un quatrième ton. Quant à la distinction byzantine entre les tons authentiques et les tons plagaux, elle est loin de reposer sur des prin-

(1) *Introduction harmonique*, n° LXXXVII. trad. de M. Ruelle dans l'*Annuaire de l'Assoc. des études grecques*, 1883, p. 292. Voir l'explication du savant traducteur, p. 270.

cipes aussi solides que la distinction ancienne entre les modes principaux et les modes *hypo* ou inférieurs. D'ailleurs, il faut remarquer que les modes *hypo* étaient seulement, dans la pratique, au nombre de trois, tandis qu'il y a quatre plagaux, et, dans chacun, plusieurs variétés irréductibles.

3° Les Théoriciens vinrent après les Mélodes, et cherchèrent à rétablir la correspondance perdue entre les tons nouveaux et les anciens modes. Leurs prétendues concordances formèrent une tradition factice, dans les deux Églises d'Orient et d'Occident. Manuel Bryenne résume la tradition byzantine et Hucbalb de Saint-Amand la tradition occidentale. Les théoriciens modernes, tels que Chrysanthe et Philoxène, en reprenant le même travail, se rapprochèrent beaucoup plus d'Hucbald que de Bryenne.

TONS des BYZANTINS	CORRESPONDANCES AVEC LES ANCIENS MODES		
	d'après **Manuel Bryenne**	HUCBALD et les Latins	THÉORICIENS modernes
Ἦχος α'	hypomixolydien	dorien	dorien
Ἦχος β'	mixolydien	phrygien	lydien
Ἦχος γ'	lydien	lydien	phrygien
Ἦχος δ'	phrygien	mixolydien	mixolydien
Ἦχ. πλ. α'	dorien	hypodorien	hypodorien
Ἦχ. πλ. β'	hypolydien	hypolydien	hypolydien
Ἦχ. βαρύς	hypophrygien	hypophrygien	hypophrygien
Ἦχ. πλ. δ'	hypodorien	hypomixolydien	hypomixolydien

M. Bourgault Ducoudray, après avoir analysé les huit tons byzantins, les compare aux anciens modes

des Grecs, modes qui sont eux-mêmes mieux connus depuis le grand ouvrage de Gevaërt. Nous résumons ses conclusions : Certaines mélodies du premier plagal, qui ont *sol* pour finale et pour dominante, relèvent de la gamme phrygienne. D'autres du même ton ont pour tonique *ré*, pour dominante *la*, et sont hypodoriennes. Les mélodies du troisième ton, soit authentique, soit plagal, qui ont *fa* pour base, sont hypolydiennes avec substitution du *si bémol* au *si naturel*. Mais la variété du troisième plagal, qui est proprement le ton *grave* et qui a pour base le *si*, est le Mixolydien d'autrefois. Une variété du quatrième authentique qui a *mi* pour finale, est tout à fait dorienne, un autre a pour finale *ré* et appartient au mode Phrygien. Le quatrième plagal est semblable au Lydien antique, sauf l'intervalle de *cinq quarts de ton*, qui existe au plus bas degré de son échelle, mais il en diffère au point de vue de la coupe de l'octave. On voit que ces assimilations n'ont rien d'absolu et que les tons byzantins correspondent, en partie à tel ancien mode, et en partie à tel autre.

Un argument décisif, en faveur des assimilations proposées par M. Bourgault-Ducoudray, nous est fourni par la comparaison de l'échelle ou κλίμαξ des anciens modes, avec l'échelle des tons byzantins. Nous empruntons le premier diagramme à l'*introduction* de Cléonide (1), le second aux *harmoniques* de Man. Bryenne (2).

(1) Trad. Ruelle, n° LXXXVII. l. c. p. 129.
(2) Cité par Christ. *Anth.* p. cxx.

MODES DES GRECS	ÉCHELLE OU ΚΛΙΜΑΞ	TONS DES BYZANTINS
Mixolydien	de l'hypate des hypates à la paramèse.	**3e plagal**
Lydien	de la parhypate des hypates à la trite des disjointes	**2e plagal**
Phrygien	de l'indicatrice des hypates à la paranète des disjointes.	**1er plagal**
Dorien	de l'hypate des moyennes à la nète des disjointes.	**4e ton**
Hypolydien	de la parhypate des moyennes à la trite des hyperboleennes.	**3e ton**
Hypophrygien	de l'indicatr. des moyennes à la paranète des hyperboléennes	**2e ton**
Hypodorien	de la mèse à la nète des hyperboléennes.	**1er ton**
	du proslambanomène à la mèse	**4e plagal**

On connaît le caractère *éthique* attribué par les anciens à leurs modes musicaux. Le *Dorien* était le mode hellénique par excellence : grave et sévère, il était propre à produire une disposition d'âme, forte, virile et réfléchie ; de là ces expressions de Platon et d'Aristote : εἶδος ἀνδρεῖον, σεμνόν, μεγαλοπρεπές, στασιμώτατον. Le mode *Phrygien*, originaire d'Asie, était bruyant, enthousiaste, orgiastique, ἐνθουσιαστικὸν καὶ ὀργιαστικόν ; il convenait surtout, dit Proclus, aux cérémonies sacrées, εἰς ἱερὰ καὶ ἐνθεασμούς ; au témoignage d'Aristoxène, Sophocle fut le premier qui s'en servit pour des œuvres profanes, εἰς τὰ ἴδια ᾄσματα. Le mode *Lydien*, venu, comme le Phrygien, d'Asie Mineure, fut proscrit par Platon comme mou et efféminé, μαλακὸν καὶ χαλαρόν. Aristote prit sa défense et jugea l'harmonie lydienne plus propre que toute autre à l'éducation musicale de la jeunesse. Le

Mixolydien ou hyperdorien était attribué à Sapho et destiné aux chants plaintifs d'un caractère sentimental et douloureux, παθητικὸν καὶ θρηνῶδες. Enfin les modes *hypodorien* et *hypophrygien* n'étaient jamais employés dans la poésie des chœurs. Tous deux participaient au caractère des modes principaux correspondants, avec une nuance moins lyrique et plus dramatique ; c'étaient, comme dit Aristote, des harmonies faites pour l'action (1).

Ainsi la musique était soumise à une discipline morale. Simple interprète de la poésie, elle en marquait et précisait les intentions, elle en faisait ressortir les plus légers mouvements, et chaque mode avait en quelque sorte son devoir à remplir dans l'œuvre d'ensemble.

Les Byzantins voulurent, à l'imitation des anciens Grecs, appliquer l'ἦθος à leurs systèmes musicaux. Dans l'*Octoéchos*, attribué à S. Jean Damascène, à la suite des *cathismata* et des *canons* propres à chaque ton, authentique ou plagal, on trouve un sixtain iambique à l'éloge du ton lui-même (2). Ces épithètes représentent à leur tour une tradition commune à l'Orient et à l'Occident. En effet les théoriciens latins du moyen-âge emploient, pour caractériser leurs modes, des expressions semblables aux caractéristiques byzantines (3).

(1) Platon, *Lachès* p. 188; Aristote, *Polit.* VIII. 5-7, *Probl.* XIX, 48 ; Proclus ; *Schol. sur la Rép. de Platon*, p. 399 ; Aristoxène, *Vie de Sophocle* ; Plutarque, *de Musica*, XVI, *de aud. poet.* XV. Cf. W. Christ, *Metrik*, p. 683-684 ; Otfr. Müller. *Litt. Gr.* T. II, p. 53-55.

(2) *Octoéchos*, ed. Ven. 1882, p. 32, 50, 69, 89, 110, 132, 152, 173. Cf. Christ ; *Anth.*, p. CXXII.

(3) Card. Pitra, *Anal.* I. p. LXX.

ÉTHIQUE DES TONS BYZANTINS

Premier ton.	L'*Octoéchos* tire son éloge de son rang même. Son titre est d'être *le premier*. πρῶτος, *le prince des mélodies*. La tradition occidentale l'appelle *tonus gravis*, sans doute à cause de son assimilation au dorien.
Second ton	Μελιγρόν, γλυκύτατον, μελισταγὲς μέλος. Chez les Latıns, *tonus mysticus*.
Troisième ton	Τρίτος ἄκομψος, ἁπλοῦς, ἀνδρικὸς πάνυ. En Occident, *tonus jucundus*.
Quatrième ton	Τέταρτος πανηγυριστής καὶ χορευτὴς, εὐφωνίας πλήρης. En Occident, *tonus angelicus*.
1er ton plagal	Θρηνῳδὸς καὶ φιλοικτίρμων ἄγαν. Chez les Latins, *tonus moestus*.
2e ton plagal	Μελ:χρός, γλυκύς, τέττιξ ou *chant de la Cigale*. En Occident, *tonus harmonicus*.
3e ton plagal *ou* **ton grave**	Ὁπλιτικῆς φάλαγγος οἰκεῖον μέλος, ἀνδρῶν ᾆσμα, ou *chant viril*, comme le troisième authentique. Chez les Latins, *tonus devotus*.
4e ton plagal	Ἦχων σφραγίς, κορωνίς, ὡς ἰπάρχων καὶ τέλος. Chez les Latins,. *tonus perfectus*.

Ces caractéristiques morales avaient certainement, à l'origine, une valeur réelle Les mélodies sacrées, dans l'intention de l'Église et des mélodes eux-mêmes, ne sont que l'interprétation sensible de la prière et de l'adoration. Point de bruit, point d'instruments qui couvrent la voix humaine, mais un chant calme et reposé, comme le chant intérieur des âmes.

Il est bien difficile de décider si nous possédons encore la musique primitive des cantiques de S. Romanus, de S. Jean Damascène et de S Cosmas. Dans le cours des siècles qui nous séparent de ces hymnographes, à la fois musiciens et poètes, la notation a souvent changé, et l'exécution est devenue de plus en plus imparfaite. Les poèmes ont survécu, mais la musique a pu disparaître, car les œuvres artistiques n'ont pas de plus mortelle ennemie que la routine, qui les altère peu-à-peu, en prétendant les respecter et en croyant les défendre.

VI. — LES IDIOMÈLES

Les tropaires primitifs restèrent, pour la plupart, dans la liturgie, tantôt sous le titre d'ἀπολυτίκια, tantôt sous le nom de *stichères*, στιχηρά. L'étymologie de ce mot n'est pas douteuse : le *stichère* représente le verset de la prière de tradition, par opposition au verset, στίχος, de la psalmodie scripturaire.

Plus tard, lès lois rythmiques de l'isosyllabie et de l'homotonie furent appliquées à plusieurs de ces

stichères, qui se transformèrent ainsi en types ou εἱρμοὶ de tropaires nouveaux, στιχηρὰ προσόμοια. Les autres, et ce fut le plus grand nombre, restèrent à l'état d'*idiomèles*, στιχηρὰ ἰδιόμελα, gardant leur mélodie particulière, sans la prêter à des œuvres plus récentes.

Ces idiomèles prirent, dans l'ensemble de l'office divin, une place déterminée, et comme, d'année en année, des fêtes nouvelles s'introduisaient dans l'Église grecque, les mélodes, chargés par les évêques de ces travaux liturgiques, voulurent observer l'analogie des offices anciens et composèrent des idiomèles, comme ils composaient des κοντάκια et des canons. Ainsi nous ne nous étonnerons pas de trouver des auteurs d'idiomèles, à toutes les époques de l'hymnographie.

Les idiomèles ne sont pas nécessairement monostrophiques. Souvent plusieurs tropaires se succèdent, indépendants par le rythme, mais poursuivant la même pensée et formant un seul poème. Tels sont les beaux idiomèles de la *Nativité*, attribués par la rubrique à S. Sophrone. A l'office de *Prime* (1), le premier tropaire est du quatrième ton plagal :

Bethléem, prépare-toi !
Qu'on dispose la crèche ; qu'on ouvre la grotte ;
Voici que vient la Vérité, l'ombre s'efface.
Un Dieu paraît parmi les hommes, naissant d'une Vierge :
Il a revêtu notre forme mortelle, et il divinise sa nature d'adoption.
Adam et Ève prennent une vie nouvelle, et s'écrient :
La Miséricorde a paru sur la terre pour sauver notre race.

(1) *Ménées*, éd. Ven. 1880, XXV Décembre. p. 183. Cf. *Patr. Gr.* T. LXXXVII p. 4005 ; Christ, *Anth.* p. 96-97.

On psalmodie ensuite le verset scripturaire : *Le Seigneur viendra de Théman ;* puis le rythme change, et la mélodie reprend sur le troisième ton authentique.

Maintenant l'oracle du Prophète va s'accomplir,
Quand il disait avec mystère :
Et toi, Bethléem, terre de Juda,
Tu n'es pas la moindre parmi les cités princières,
Toi qui prépares la grotte du Messie ;
C'est de toi que sortira le guide des nations,
Le Christ Dieu, dans la chair reçue d'une jeune Vierge,
Le Pasteur du nouvel Israël devenu son peuple.
Rendons lui gloire et honneur !

Après le chant de ce verset d'Habacuc : *Seigneur j'ai enteudu ta voix,* et la récitation de *la Doxologie,* la mélodie revient au quatrième ton plagal :

Joseph dit à la Vierge : « Marie,
Quel est donc le mystère que je remarque en toi ?

Aux autres heures, la variété mélodique est plus grande encore, et les trois tropaires sont sur trois tons différents.

A *Tierce,* le premier tropaire est du second plagal, le suivant du quatrième, et le dernier du troisième authentique (1). A *Sexte,* le premier tropaire est du premier ton, le second du quatrième, et le dernier du premier plagal (2). A *None,* on chante d'abord, sur le troisième plagal ou ton grave, la cruauté

(1) *Ménées*, ibid. p. 185. Ces tropaires et les suivants ne se trouvent plus dans Christ.
(2) p. 187.

d'Hérode et le deuil de Rachel, puis sur le deuxième authentique, les conversations de Marie et de Joseph; enfin deux chœurs alternatifs chantent sur le deuxième ton plagal (1) :

Aujourd'hui naît d'une Vierge Celui qui tient en sa main toute [la création ; *(ter)*
Il est enveloppé de langes, comme un mortel, Celui qui est [impalpable dans son essence;
Il est couché dans une crèche, le Dieu qui a établi le firmament [à l'origine des siècles;
Il se nourrit d'un lait maternel, Celni qui a nourri de la manne [son peuple au désert.
Il appelle à lui les Mages, le Fiancé de l'Église !
Il reçoit leurs présents, le Fils de la Vierge !
Nous adorons ta divinité, ô Christ ! *(ter)*
Permets-nous de jouir, nous aussi, de ta divine Théophanie.

On voit par cet exemple que les idiomèles peuvent avoir une certaine étendue et permettent de développer suffisamment un thème poétique. Ils représentent, dans l'hymnographie, les couplets isolés qui se rencontrent dans l'ancien lyrisme, les monodies d'Euripide, les strophes d'amplitude variable, que l'on attribue au véritable Anacréon et aux lyriques Ioniens, enfin les rythmes de toute mesure et de toute forme, les poèmes libres, *ποιήματα ἀπολελυμένα* des auteurs dithyrambiques de la décadence.

Ainsi le lyrisme hymnographique débute par où le lyrisme classique avait fini ; mais cette ressemblance ne résulte aucunement d'une tradition constante et ininterrompue : l'idiomèle fut la première manifestation de l'hymnographie, uniquement parce

(1) p. 190.

qu'elle en était la forme la plus simple et la plus élémentaire.

Comme chaque idiomèle a son rythme propre et sa mélodie, la distinction des incises ne peut se faire par voie de comparaison ; il faut avoir recours à la ponctuation des manuscrits, à l'assonance, et aux correspondances toniques qui marquent les finalés.

CHAPITRE VIII

L'HIRMUS ET LA NOUVELLE PROSODIE

I. — PREMIÈRE IDÉE DE L'HIRMUS

A la fin du cinquième siècle, la liturgie des Grecs se composait essentiellement des psaumes et des cantiques de l'Écriture, de certaines formules déjà anciennes, peut-être même de la période apostolique, et enfin des tropaires ajoutés par des personnages presque contemporains. Ces derniers éléments n'avaient encore et ne pouvaient avoir qu'une autorité locale, aussi restreinte que la juridiction ou l'influence de leurs auteurs. Ces tropaires étaient d'ailleurs de simples périodes de prose, destinées à caractériser la fête du jour et à rompre par un chant plus cadencé la psalmodie monotone. Tel est à peu près le rôle de nos antiennes dans la liturgie d'Occident.

Un siècle environ s'écoula. Le tropaire étant accepté, ayant sa place reconnue dans la liturgie, on pouvait s'en servir comme d'un type régulier et déjà traditionnel. Le tropaire avait sa modulation, sa musique acceptée et connue : il suffisait d'ajouter

d'autres paroles, conformes au modèle, et de les chanter sur le même air. Que faut-il après tout, pour constituer un rythme lyrique? une série de syllabes de valeur inégale, se succédant dans un certain ordre. Quel que soit cet ordre, pourvu qu'on l'observe; et quel que soit le principe de l'inégalité prosodique des syllabes, pourvu qu'on l'applique d'une manière constante, l'essence du rythme est sauvegardée; le reste est affaire d'esthétique. Quand Pindare avait composé sa première strophe et sa première épode, le rythme de l'épinicie tout entière était créé, tandis que l'œuvre du poète commençait à peine : ainsi les premiers hymnographes, en inaugurant l'usage des tropaires, en fixant l'air ou motif musical de ces prières en prose, avaient fourni à leurs successeurs les types d'une nouvelle littérature lyrique, merveilleusement riche et féconde. A quelle époque précise, le tropaire se transforma-t-il en *hirmus*, c'est-à-dire en strophe type ou modèle de cantiques plus récents? Quel fut l'auteur de cette innovation dernière et décisive? L'histoire ne fournit, sur ce point capital, aucun renseignement précis. Mais du moins nous pouvons dire ce qu'est l'*hirmus*, et combien est important le rôle qu'il joue dans l'hymnographie.

Lorsque dans un chant d'une certaine étendue, la même mélodie se répète, note pour note, de période en période, on peut immédiatement conclure que les paroles chantées sont rythmiques, que les syllabes sont comptées ou mesurées, enfin que les périodes elles-mêmes peuvent être appelées *des strophes*. Cette manière de pressentir le rythme

est toute matérielle sans doute, mais elle est infaillible. Ainsi il suffit d'assister à un de ces offices du mont Athos, que les visiteurs occidentaux ont si souvent qualifiés d'interminables, peut-être parce qu'ils n'en ont jamais attendu la fin, pour constater que cette liturgie est composée de véritables poèmes, et que ces odes d'un nouveau genre sont soumises à une métrique inconnue des anciens et dont les Grecs modernes ont à peine conscience. Si l'on prête plus attentivement l'oreille, on remarque bientôt que les strophes et les incises de la strophe n'obtiennent, dans le chant, le même nombre de notes, que parce qu'elles ont dans le simple débit le même nombre de syllabes ; et, avec plus d'attention encore, on observe que les points forts de l'exécution musicale coïncident exactement avec les syllabes toniques. Un français, chargé d'une mission scientifique en Orient, entend un soir de Vendredi-Saint, dans une église de l'antique Chalcis (1), ce chant empreint d'une douce tristesse.

Ἡ ζωὴ, ἐν τάφῳ
κατετέθης, Χριστὲ,
καὶ ἀγγέλων στρατιαὶ ἐξεπλήττοντο
συγκατάβασιν δοξάζουσαι τὴν σὴν (2).

Cette première strophe terminée, après un verset intercalaire du psaume 118, le chœur reprend avec la même modulation :

(1) L. A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique Ecclésiastique grecque*, Paris, 1877, p. 21.

(2) Τριῴδιον Κατανυκτικόν. Edit. de Rome, 1879, p. 710.

Ἡ ζωὴ, πῶς θνήσκεις ;
πῶς καὶ τάφῳ οἰκεῖς ;
τοῦ θανάτου λύεις δὲ τὸ βασίλειον,
καὶ τοῦ ᾅδου τοὺς νεκροὺς ἐξανιστᾷς.

Et le poème se poursuit par strophes de 35 syllabes, avec les mêmes repos après la sixième, la douzième et la vingt-quatrième, avec les mêmes syllabes toniques, depuis la troisième jusqu'à la trente-cinquième ou finale. La même mélodie se renouvelle soixante-quinze fois, sur des paroles différentes, mais avec le même rythme et selon les mêmes lois, jusqu'à cette strophe à la Vierge (1) :

Μακαρίζομέν σε,
Θεοτόκε ἁγνὴ,
καὶ τιμῶμεν τὴν ταφὴν τὴν τριήμερον
τοῦ Υἱοῦ σου καὶ Θεοῦ ἡμῶν πιστῶ.

Une prière de soixante-quinze strophes paraît longue, même quand on est dévot ; mais, en compensation, quelle base inébranlable de certitude pour la fixation d'un rythme.

Si l'on n'est pas convaincu , le second chœur entonne, après un moment de silence, sur un air un peu différent (2) :

Ἄξιον ἐστὶ
μεγαλύνειν σε τὸν ζωοδότην,
τὸν ἐν τῷ σταυρῷ χεῖρας τείναντα,
καὶ συντρίψαντα τὸ κράτος τοῦ ἐχθροῦ.

(1) *Ibid.* p. 716.
(2) *Ibid.* p. 717.

Ἄξιον ἐστὶ
μεγαλύνειν σε τῶν πάντων Κτίστην,
τοῖς σοῖς γὰρ παθήμασιν ἔχομεν
τὴν ἀπάθειαν, ῥυσθέντες τῆς φθορᾶς.

et soixante-deux strophes de même étendue se succèdent, avec les mêmes points d'arrêt et les mêmes accents.

Ce n'est pas tout : le premier chœur recommence sur un ton plus vif et presque joyeux (1) :

Αἱ γενεαὶ πᾶσαι
ὕμνον τῇ ταφῇ σου
προσφέρουσι, Χριστέ μου.

Καθελὼν τοῦ ξύλου
ὁ Ἀριμαθείας,
ἐν τάφῳ σε κηδεύει.

Μυροφόροι ἦλθον,
μύρα σοι, Χριστέ μου,
κομίζουσαι προφρόνως.

Cette strophe légère de 19 syllabes, composée de trois vers paroxytons, se répète 48 fois : les paroles changent, mais le rythme est invariable ; et cette longue mélodie de 185 strophes se termine par une invocation à la Vierge (2) :

Ἰδεῖν τὴν τοῦ Υἱοῦ σου
ἀνάστασιν, Παρθένε,
ἀξίωσον σοὺς δούλους.

(1) *Ibid.* p. 723.
(2) *Ibid.* p. 727.

C'est la première parole qui annonce les joies de la Résurrection, car ces cantiques, que nous écoutons en profanes, pour y chercher les traces d'une prosodie nouvelle, font partie de l'office du Samedi-Saint. La nuit s'est écoulée dans la prière, l'aurore commence à luire, et bientôt, dans les odes de S. Cosmas (1), va retentir le cri de triomphe du Christ, sortant du tombeau :

Que le monde tressaille de joie !
Que tous les êtres de la création soient dans l'allégresse !

Ainsi, dans la composition de chaque strophe, l'hymnographe inconnu s'est modelé strictement sur la première, sans augmenter ni restreindre le nombre des syllabes et sans déplacer les accents. Ces lois fondamentales du rythme liturgique résultent en quelque sorte d'un premier examen, non point minutieux, mais seulement attentif.

II. — LA DÉCOUVERTE DU CARD. PITRA.

Cette méthode purement expérimentale était accessible au premier venu, pour peu qu'il voulût se rendre compte des mélodies qui frappaient son oreille. Mais, par un des hasards les plus étranges qui se rencontrent dans l'histoire littéraire, tous les premiers venus qui firent cette observation, la gardèrent discrètement pour eux. Peut-on croire que Allatius, que Païsius Ligarides, que le card. Querini,

(1) *Ibid*. p. 733.

archevêque de Corfou, que les Basiliens de Grotta-ferrata, tous Grecs par l'origine ou par un long séjour en Orient, aient absolument ignoré ce qu'ils n'ont pas eu la précaution de dire ? De fait, ils gardèrent le silence, ou du moins les explications, qu'ils donnèrent dans leurs livres, furent vagues et confuses (1). Les Latins s'en rapportèrent à eux, comme il était juste : les plus compétents, ceux qui avaient souvent feuilleté les recueils hymnographiques, Wangnerek, Maracci, Gretser (2), les Bollandistes Papebroch et de Rye, du Cange, Habert, Arevalo, de nos jours Maï, Matranga, Vormbaum, tous, en termes plus ou moins exacts, parlent de cantiques, d'acrostiches, de strophes ou de tropaires, mais jamais d'un rythme défini. Goar seul semble avoir reconnu la loi de l'isosyllabie, et remarqué l'importance de l'hirmus dans la composition rythmique, et dans l'exécution musicale (3). Deux Bénédictins français, Dom Toustain et Dom Tassin réclamèrent contre le préjugé commun. Ils adressèrent au card. Querini,

(1) Voir le résumé de leurs renseignements dans l'*Hymnogr.* p. 3. Cf. Stevenson, *du Rythme dans l'Hymnogr.* p. 8.

(2) Gretser est celui qui formule le plus nettement l'opinion commune : « Hymni Græcorum fere nulla certa lege constant ; lex potissima videtur esse hymnographi voluntas. » *de Cruce*, p. 2330. Les autres se contentent d'affirmer que les cantiques des mélodes sont *en simple prose,* ce qui est vrai dans un sens.

(3) Goar, *Euchol.* «Libros notis musicis exaratos inter cantandum rarissime conspiciunt, vel etiam habent Græci : communesque ideo, et verbis et cantu, memoriæ tenaciter infigunt Hymnos, *ad quorum normam alios pari syllabarun numero constantes, cantando inflectunt :* quorum ideo primordia canticis aliis inscribunt, ut ad eorum regulam, sequentes indicent esse decantandos. Hi vocantur εἱρμοί, sive tractus. » p. 434.

une longue lettre, pour lui révéler une poésie cachée dans les tropaires de S. Théodore Studite. Cette lettre, trop affirmative, exigeait une démonstration en règle : Dom Toustain se mit à l'œuvre et se livra, pendant de longues années à un travail long et stérile ; il voulait absolument retrouver, chez les mélodes, la prosodie classique et tous les mètres de l'ancien lyrisme. « Il n'est pas aisé, dit-il, de circonscrire les vers des hymnographes et il est plus difficile encore d'en assigner la nature et les modes : car il faut aller au bout de la poétique des anciens qui est illimitée; épuiser les renseignements fournis par les grammairiens, par les scholiastes ; rapprocher et combiner ensemble plus de six mille vers différents, depuis ceux d'un pied jusqu'à ceux de trente (1).» Dom Toustain dut renoncer à sa démonstration, en même temps qu'ils abandonnait l'édition de S. Théodore, et les hymnographes restèrent pour les Occidentaux, de simples prosateurs.

Il était réservé cependant à un Bénédictin de France, de rendre aux mélodes leurs titres et leurs couronnes de poètes.

Il faut lire, dans *l'Hymnographie de l'Église Grecque*, le récit des longues recherches de Dom Pitra, quand, après avoir consulté « Latins et Grecs, Occidentaux et Levantins »; après avoir fait appel « aux

(1) Biblioth. Nat. *Suppl. Gr.* Cod. 419. Cf. *Hymnogr*, p. 7. Nous avons eu entre les mains, après le card. Pitra, les volumineux cahiers de Dom Toustain, « couverts de longues et de brèves, groupées avec tout l'art des permutations et des combinaisons, que permettent, ou la prosodie antique, ou une métrique imaginaire. » Ce sont les codd. 274-276, 279, 284, 287-288, 394, 402-403, 408-409, 412-416, 506-509 et d'autres encore.

commentaires de Grégoire de Corinthe, de Théodore Prodrome, de Jean Zonaras sur les anciens hymnographes » ; après avoir copié en entier, « pour mieux s'en rendre compte, le très docte et intéressant traité d'Eustathe de Thessalonique sur Jean d'Arclas » ; après avoir interrogé les liturgiques grecs et russes, croyant toujours atteindre l'explication cherchée, et manquant toujours du mot décisif, il n'avait pu rompre encore les sceaux de ces livres mystérieux (1). Il faut lire surtout cette page intéressante, où le problème est enfin résolu, non par la méthode de l'érudition proprement dite, mais par des signes sensibles, par des points diacritiques de couleur rouge, marquant les subdivisions des tropaires.

« Un incident, dont l'humble détail demanderait grâce, ouvrit une voie inattendue. Sur les ordres du très illustre pontife heureusement régnant, un cénobite de Solesmes arrivait, en juin 1859, dans la capitale des Czars. L'habit bénédictin suffit pour lui obtenir, à l'Église dominicaine de Sainte-Catherine, une cellule qui lui offrit le luxe d'un manuscrit grec. C'était un ami, venu à propos, pour charmer les heures toujours longues d'une installation en pays étranger. Ces heures n'étaient pas sans angoisse, pour un pèlerin venu des bords du Tibre aux rives de la Néva. Elles passèrent vite, grâces surtout aux feuilles avidement explorées du manuscrit, qu'en vain l'humidité rendait presque illisible. Vers la fin, l'attention devint plus saisissante : c'était une légende du mont Athos, sur Notre-Dame des Ibères.

» Au temps des Iconoclastes, une sainte image, l'uni-

(1) *Hymnogr.*, p. 3-10.

que trésor d'une veuve de Nicée, était condamnée aux flammes. Confiée, pendant la nuit, aux flots de la mer, au lieu d'être submergée, elle reste dressée sur les eaux, se couronne d'une auréole, et disparaît en s'enfonçant dans un sillon de lumière. De longues années se passent ; chassés par l'Islamisme et les Iconoclastes, des exilés peuplent les sommets du mont Athos ; la *sainte Laure* commence par d'illustres abbés ; de vaillants capitaines se font moines ; le fils d'un roi de Géorgie, Euthymius, fonde le monastère de Ibères. C'est l'âge héroïque, et le moment où l'image voyageuse se révèle. Une colonne de feu annonce sa présence, au rivage de la mer. Deux fois les moines accourent, des barques s'élancent à sa rencontre ; elle recule et disparaît devant des mains trop profanes. Le plus saint moine d'entre les Ibères, Gabriel, est averti en songe que l'honneur lui est réservé de la recevoir. Il part, en tête d'une procession, et, sur l'ordre de l'abbé Paul, marche sur les eaux, parvient à la sainte image, et l'apporte en triomphe, pour la déposer, comme reine et patronne, à la principale entrée du monastère. Elle eut son jour de fête, avec office solennel, ornée des huit cantiques que les Grecs appellent un *canon*. Ce canon terminait le manuscrit de Sainte-Catherine, portant dans son acrostiche le nom de Gabriel, et offrant des éléments pour contrôler toute la légende.

» Sans s'arrêter à cette facile critique, l'attention du pèlerin resta absorbée sur des points rouges, qui divisaient, non-seulement les hymnes et les strophes, mais des vers très variés de formes. Ces points, placés aux mêmes intervalles, dans chaque strophe, mesuraient le même nombre de syllabes, jusqu'à la fin des huit cantiques. En tête de ceux-ci, venait un mot de refrain ou l'Εἱρμός, qui ne pouvait être que le début d'un plus ancien cantique, destiné à fixer, non-seulement la mé-

lodie du chant, mais le nombre et la mesure des vers. Huit fois, en effet, l'*hirmus* changeait dans ce canon et les divisions symétriques et régulières recommençaient toujours, marquées par des points rouges, trait de lumière qu'il ne fut plus possible de perdre de vue. Le pèlerin était en possession du système syllabique des hymnographes » (1).

L'*hirmus* est donc le tropaire primitif, devenu le modèle traditionnel de strophes nombreuses et même de nombreux poèmes. Prenons pour exemple l'hirmus de la première ode du canon de Notre-Dame des Ibères, hirmus « qui remonte à la plus haute antiquité et qui semble un chant du baptistère et des catéchumènes » (2),

Ἁρματηλάτην Φαραὼ ἐβύτισε,
τερατουργοῦσά ποτε,
μωσαϊκὴ ῥάβδος
σταυροτύπως πλήξασα,
καὶ διελοῦσα θάλατταν.
Ἰσραὴλ δὲ φυγάδα
πεζὸν ὁδίτην διέσωσεν,
ᾆσμα τῷ Θεῷ ἀναμέλποντα.

Nous avons relevé trente odes qui se *réfèrent* à cet hirmus et qui appartiennent à tous les âges de l'hymnographie. La plupart sont anonymes, il en est une de Taraise, le patriarche du VIII[e] siècle (3), une

(1) *Hymnogr.* p. 10.
(2) *Ibid.* p. 13.
(3) *Ménées*, édit. de Venise, 1880, 25 mai, *fête du Chef de S. Jean-Baptiste*, p. 89.

autre de Jean Mauropus, évêque d'Euchaïtes, contemporain de Constantin Nicomaque et d'Alexis Comnène (1), une troisième de Théodore Lascaris II, qui mourut moine de Sydandre en 1259 (2). Mais la plus curieuse, sinon la plus édifiante de ces œuvres d'imitation, est celle de Michel Psellus dans une satire contre le moine Jacob (3). Car il faut l'avouer, les rythmes liturgiques furent détournées plusieurs fois de leur destination sacrée, pour servir d'expression à des pensées profanes, et même à des rancunes coupables. M. Const. Sathas, qui nous a fait connaître tant d'œuvres intéressantes du *prince des philosophes*, a publié intégralement ce canon satirique (4). Rien n'y manque, ni l'acrostiche dédicatoire, ni la division des odes, ni l'indication du ton, qui est ici *le quatrième plagal*, ni l'indication des *hirmus*, qui se retrouvent tous dans les *Ménées* ou dans l'*Euchologe*. Ainsi à plusieurs siècles d'intervalle, les mêmes strophes servent de modèles à un grand nombre d'auteurs, à un plus grand nombre encore de poèmes. Les trente odes dont nous avons parlé ont en moyenne quatre strophes chacune, de telle sorte que le rythme de l'*hirmus* Ἁρματηλάτην est déterminé par la comparaison de 120 strophes environ, toutes conformes au même type.

(1) *Ibid.* 30 janv. *fête des SS. docteurs Basile, Grégoire le Théologien et Jean Chrysostome*, p. 226.

(2) *Horolog.* Edit de Rome, 1876. *Canon paraclétique à la Mère de Dieu*, p. 301.

(3) Cf. Alfr. Rambaud, *Michel Psellus, philosophe et homme d'état byzantin*, dans la *Revue historique*, 1877. T. I, p. 268.

(4) C. Sathas, *Biblioth. Gr. medii aevi*, T. IV, p. 177.

III. — LA SCHOLIE DE THÉODOSE D'ALEXANDRIE

Les scholiastes, qui avaient gardé si longtemps le silence, ont enfin parlé. Il est vrai que Zonaras, dans son *commentaire sur les Canons anastasimes* de S. Jean Damascène, ne définit l'hirmus que d'une manière vague et presque intraduisible. Mais la vraie formule de la rythmique nouvelle nous est fournie par Théodose d'Alexandrie. Ce grammairien, le premier peut-être qui ait écrit des gloses sur nos mélodes, se fit aussi le commentateur de Denys de Thrace, disciple d'Aristarque. Dans ses scholies inédites sur cet auteur, on lit les quelques lignes qui suivent (1), dont le texte a déjà toute une histoire :

Ἐάν τις θέλῃ ποιῆσαι κανόνα, πρῶτον δεῖ μελίσαι τὸν εἱρμὸν, εἶτα ἐπαγαγεῖν τὰ τροπάρια, ἰσοσυλλαβοῦντα, καὶ ὁμοτονοῦντα τῷ εἱρμῷ, καὶ τὸν σκοπὸν ἀποσώζοντα.

En publiant ce texte pour la première fois en 1867, le card. Pitra avait écrit, conformément au *Codex* Barberini, μελῆσαι pour μελίσαι ; mais, interprétant la pensée plutôt que les mots, il traduisait ainsi : « Si quelqu'un veut faire un canon, *qu'il fixe d'abord le mode de l'hirmus*, qu'ensuite il dispose les tropaires, en conformant à l'hirmus le nombre des syllabes et *le mode musical*, et qu'il atteigne ainsi son *but* » (2 .

(1) On trouve le texte de Zonaras expliqué et discuté dans les *Anal. Sacra*, T. I, p. XLVII.

(2) *Hymnogr.* p. 32.

Le P. Gagarin s'appuya de la leçon Barberini pour s'inscrire en faux contre cette traduction (1). Il expliqua ainsi la phrase de Théodose : « Si quelqu'un veut faire un canon, qu'il s'occupe d'abord de l'*hirmus.* » Mais cette interprétation, contredite par trois autres manuscrits, entachée d'ailleurs d'une faute de syntaxe (2), est absolument inconciliable avec le contexte du scoliaste. Théodose traite de la première partie de la grammaire, de l'ἀνάγνωσις (3), conformément aux commentaires antérieurs de Georges Chœroboscus. Il examine comment doivent être lues l'épopée, la tragédie, la comédie, les poésies lyriques. Il en vient à cette conclusion : δεῖ δὲ τὸν ποιητὴν ἔμπειρον εἶναι τῆς μουσικῆς, ἵνα μελίζῃ καλῶς τὰ ποιήματα (4) ; et de suite, il applique ce principe général à la poésie liturgique : « par exemple, dit-il, si quelqu'un veut faire un canon, il doit avant tout μελίσαι τὸν εἱρμόν. » Le mot μελίσαι est donc le mot important dans l'intention du scholiaste. Il signifie non-seulement *fixer dans sa pensée le mode de l'hirmus,* mais encore *le modeler de vive voix,* et s'en faire une règle pour l'oreille.

M. Christ, de son côté, trouvait à redire à la traduction du mot σκοπὸς, qui, selon lui, signifiait ici *mélodie* (5). Cette objection est encore sans fondement :

(1) *Etudes religieuses*, 1868, p. 342.

(2) Stevenson : *du Rythme dans l'hymnogr. de l'Église grecque,* 1876, p. 26, note.

(3) Cf. A. Chassang, *La grammaire de Denys de Thrace*, dans l'*Annuaire de l'Association des Études grecques*, 1877. p. 175.

(4) *Anal.* p. XLVII.

(5) W. Christ : *Sitzungsberichte* d. K. Bayer Akad. d. Wiss. 1870, II, Heft 2. p. 100.

« Théodose, dit M. Stevenson, avait déjà parlé de la mélodie, μελίσαι τὸν εἱρμόν, et il n'avait plus besoin d'y revenir. D'ailleurs nos scholiastes emploient constamment, dans des cas semblables, le mot σκοπὸς dans le sens que lui attribue le card. Pitra, et nous avons la conviction que Théodose recommande au mélode d'avoir en vue, non-seulement la mélodie de l'hirmus, le nombre syllabique et l'accent, mais aussi le but qu'il se propose dans la composition de son poème. Chaque hirmus ne convenait pas à toute espèce de sujet et n'était pas choisi à l'aventure (1). »

Le seul reproche sérieux, que l'on puisse faire à la traduction donnée par l'auteur de l'*Hymnographie*, porte sur la valeur du mot ὁμοτονοῦντα, qui ne signifie aucunement, *du même mode musical*, mais bien : *avec des accents symétriques* (2).

Le sens précis de la phrase de scholiaste étant ainsi défini, nous pouvons tirer de son texte la formule exacte des rythmes liturgiques. Les anciens tropaires sont devenus des εἱρμοί, ou strophes modèles. Leur mélodie a déjà une base dans la tradition. Pour faire un nouveau poème, le mélode, après

(1) Stevenson, *ibid.* Cf. *Anal.* p. XLVII : « Non vacat immorari in verbo τὸν σκοπὸν, quod Cyrillus, Photius, Hesychius, Suidas interpretantur τύπον ᾧ πάντες στοιχοῦσι καὶ ἀκολουθοῦσιν, *scopum sive typum quem omnes sequuntur et imitandum sibi proponunt*, ut optime Kuster, III, 385. Unde non assequor, quam ob rem, cum gallice dixerim : *qu'il atteigne son but*, id ægre tulerint germanici viri, quove tibicine fulti velint, σκοπὸν apud Byzantinos esse musicum artificium ».

(2) *Iisdem accentibus*, dit le Card. Pitra, dans les *Analecta*, T. I, p. XLVIII.

avoir choisi l'*hirmus* convenable au sujet, ou l'avoir composé lui-même, s'il n'en trouve point à son gré, compose des tropaires imitatifs, correspondant à l'*hirmus* adopté, *syllabe par syllabe*, ἰσοσυλλαβοῦντα, et *accent par accent*, ὁμοτονοῦντα.

Nous dirons donc : *L'isosyllabie et l'homotonie sont les deux lois fondamentales du lyrisme byzantin.*

Ces deux lois sont simples, précises et suffisantes pour constituer un rythme. La première appartenait déjà à l'ancien lyrisme, car elle fut, dans tous les temps, la condition naturelle de la poésie chorique. La seconde résulte de la substitution du principe tonique, décidément victorieux, au principe de la quantité prosodique, devenue insensible à l'oreille byzantine.

Cette substitution eut lieu graduellement, sans effort et d'une manière inconsciente. *La prose devint de la poésie* sans y prétendre, et *les mélodes furent des poètes*. Car vraiment il serait injuste de leur refuser ce nom. Ils ont un rythme qui en vaut un autre ; ils expriment de grandes pensées, plus hautes et plus pures que celles de Pindare ; ils se sont faits les interprètes de la prière publique, et c'est la mission par excellence du lyrisme ; enfin, si les livres, si les écoles de l'Orient et de l'Occident ont gardé le silence sur leurs noms et sur leurs œuvres, ils ont obtenu une gloire plus solide, la gloire vraie des vrais poètes : ils vivent encore, malgré les siècles, dans la mémoire et sur les lèvres des peuples.

IV. — L'ISOSYLLABIE

Après avoir constaté les deux lois fondamentales du rythme des mélodes, l'*isosyllabie* et l'*homotonie*, il nous reste à en montrer l'application. Dans ce but, nous formulerons d'abord les règles générales, nous marquerons ensuite très-brièvement les exceptions, apparentes ou réelles, à la manière des grammairiens.

FORMULES GÉNÉRALES DE L'ISOSYLLABIE. — 1° *L'hirmus et les tropaires ont rigoureusement, dans leur ensemble, le même nombre de syllabes.*

Les tropaires déjà cités peuvent nous servir d'exemples et de preuves : l'hirmus Ἄγγελος πρωτοστάτης compte 220 syllabes ; les tropaires imitatifs que nous avons reproduits (1), et tous les tropaires de Sergius, d'Orestes et de beaucoup d'autres mélodes anonymes, ont exactement la même étendue syllabique.

Toutes les strophes du rythme Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ (2) mesurent 35 syllabes ; celles du rythme Ἄξιον ἐστί (3) en ont 36 ; celles du rythme Αἱ γενεαὶ πᾶσαι (4) seulement 19.

Le tropaire Ἁρματηλάτην (5) a une amplitude de 66 syllabes. C'est précisément l'étendue de l'épode

(1) p. 208 et 209.
(2) p. 260.
(3) p. 261.
(4) p. 262.
(5) p. 268.

de la X[e] *pythique* à Hippoclès de Thessalie. Nous dirons plus loin pourquoi certains tropaires imitatifs ne comptent que 65 syllabes.

2° *Les repos, qui séparent, dans la mélodie, les membres rythmiques ou incises de l'hirmus, se reproduisent, au même rang syllabique, dans les tropaires.*

Nous avons distingué seulement *vingt* incises dans l'hirmus de l'*Acathistos*, afin que notre division rythmique pût s'appliquer à tous les cas (1). Ces vingt incises ont une étendue syllabique déterminée et constante, selon le *schema* : 7, 7, 10, 9, 9, 11, 9; 10, 10; 13, 13; 16, 16; 14, 14 ; 11, 11; 11, 11; 8.

L'hirmus Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ est divisé en quatre incises syllabiques : 6, 6, 12, 11. Dans l'édition romaine du *Triodion* (2), la ponctuation est assez différente. On a d'abord, dans les premiers tropaires et dans la plupart des autres : 6, 6, 7, 5, 11 ; puis dans le V[e] : 6, 6, 8, 4, 11 ; dans le VII[e] : 6, 6, 9, 3, 11 ; dans le XXXVI[e] (3) : 6, 6, 6, 6, 11 ; et chacune de ces divisions se reproduit plusieurs fois dans le cantique. Mais cette variété porte seulement sur la troisième incise, que l'éditeur partage après une césure mobile, et dont nous faisons au contraire un membre unique de douze syllabes (4).

(1) Si l'on s'en tenait au seul cantique de Sergius et à la plupart des autres, on compterait jusqu'à 33 membres isosyllabiques, d'après ce *schema* : 7, 7, 10, 9, 9, 3, 8, 9; 4, 6, 4, 6 ; 6, 7, 6, 7 ; 9, 7, 9, 7 ; 7, 7, 7, 7 ; 4, 7, 4, 7 ; 4, 7, 4, 7 ; 8.

(2) *Triod.*, p. 710.

(3) *Triod.*, p. 713.

(4) La division syllabique de l'édition romaine est d'ailleurs fon-

La strophe Ἄξιόν ἐστι a quatre membres : 5, 10, 10, 11 ; la petite strophe Αἱ γενεαί n'en a que trois : 6, 6, 7.

Le *schema* de l'hirmus Ἁρματηλάτην doit se formuler ainsi : 12, 7/6, 6, 7, 8, 7, 9, 10. Nous expliquerons dans un instant le terme 7/6, relatif à la seconde incise.

ELISIONS. — Les mélodes ne craignent point l'hiatus, et négligent ou observent l'élision, selon que le commande le rythme.

S. Romanus commence un tropaire par ces incises de huit syllabes, sans élision :

Νῦν δὲ ἐν σοὶ ἐλεύσομαι,
καὶ ῥίψας σε ἀπώσομαι.

Plus loin, dans le même tropaire, il élide les finales de ἀλλά, de τότε, de διὰ, et même, à deux reprises, la finale de la préposition ἀντί (1).

ἀλλ' ὅτι μισοῦσάν σε.
ἀνθ' ὧν τὴν θάλασσαν.
τότ' ἔῤῥηξα ῥάβδῳ.
ἀνθ' ὧν τὴν παρέσχον σκέπην.
δι' αὐτοὺς ἤλυθον.

dée sur la ponctuation des manuscrits, et nous en reconnaissons la haute valeur traditionnelle et mélodique. Mais, pour établir des formules générales, il est souvent nécessaire d'unir entre elles des incises rythmiques qui se compensent mutuellement. — Notons en passant que deux tropaires de ce cantique, le XXII° et le XXIII° manquent d'un dissyllabe à la troisième incise, p. 712.

(1) *Anal.*, p. 66 et p. 119; de même Élie : ἀνθ'ὧν γὰρ οὕτως, p. 291 et *Triodion*, p. 451.

CRASES. — Les crases sont assez rares, les mélodes s'éloignant le moins possible du langage ordinaire. Les plus fréquentes sont celles de la conjonction καὶ avec la particule ἂν et avec les flexions du pronom ἐγώ.

On trouve dans S. Romanus κἂν οὐκ ἐφορᾷ (1) κἂν εὕρῃς (2) ; dans Anastase : κἂν γὰρ μνημονεύσωμεν (3) ; dans André de Crète : κἀγὼ προβάλλομαι (4), ἀξίωσον σὺν κἀμέ (5), κἀμοῦ τὰ δάκρυα, ἡ ἁμαρτία κἀμοί (6).

DIÉRÈSES. — Les diphtongues subissent quelquefois, mais rarement, la diérèse pour les besoins du rythme.

C'est ainsi que le mot υἱός se trouve sept fois trisyllabe dans le cantique de Dométius sur S. Jean-Baptiste.

ὑϊὸς γάρ σοι ἔσται.
ἵνα γεννήσῃ ὑϊόν (7).
ὡς ἔσεται ὑϊός μου.
ὅτι γεννήσω ὑϊόν (8).

Cette licence semble particulière au seul mélode Dométius. En général, les hymnographes n'emploient que les diérèses de la langue commune.

(1) *Anal.*, p. 76.
(2) p. 174.
(3) p. 245, et dans le mélode Job ou Jobios, p. 425.
(4) *Triodion*, éd. Rom. p. 466 ; et de même : p. 442, 459, 461, 486. Cf. le mélode Etienne, *Anal.* p. 328.
(5) p. 477 ; cf. p. 444, 446, 459, 480.
(6) p. 465 ; cf. p. 446, 459, 465, 481, 490.
(7) *Anal.*, p. 322, lignes 9 et 30. Cf. la note de l'éditeur.
(8) p. 323, lignes 18, 27, 28 : p. 325, ligne 11 ; p. 327, l. 6. — Il

EFFACEMENT DES SYLLABES ATONES. — Les exceptions aux lois de l'isosyllabie sont rares chez les anciens mélodes, plus fréquentes dans les canons. Toutes s'expliquent par la prononciation rapide de certaines désinences atones. Les syllabes n'ayant pour toute valeur rythmique que celle que leur donnait la voix dans l'usage populaire, la pénultième des mots proparoxytons et la finale des paroxytons et des périspomènes tendaient à s'effacer, comme dans les langues néo-latines.

1° Les enclitiques dissyllabes et plus généralement les mots faiblement accentués subissent quelquefois l'aphérèse de leur première syllabe. Dans la seconde incise de l'hirmus Ἁρματηλάτην, le mot ποτέ est quelquefois interprété comme monosyllabique. On aura donc, dans les tropaires imitatifs, tantôt un membre de sept syllabes :

INCISE DE L'HIRMUS (1)	τερατουργοῦσα ποτέ.
Incises correspondantes de Théodore Ducas (2)	τὴν ταπεινήν μου ψυχήν. καὶ ἐξ ἐχθρῶν δυσμενῶν. ἀντίληψιν κραταιάν. τὰ μεγαλεῖα τὰ σά.

faut prendre garde de compter comme diérèses les rencontres de deux voyelles, qui ont l'habitude de former diphtongue, mais qui appartiennent réellement, dans l'état du mot, à deux syllabes différentes. Ainsi Romanus parle de l'homme pécheur, privé de son vêtement céleste, τὴν θεοΰφαντον στολήν (*Anal* p. 17), et André de Crète, dans le *grand Canon*, faisant la même alliance de mots, se plaint d'être dépouillé τῆς πρὶν θεοϋφάντου στολῆς (*Triod*. p. 466).

(1) Cf. p. 268. Nous rétablissons l'accentuation selon la mélodie, sans tenir compte de l'*enclise*, afin de faire ressortir l'homotonie des incises parallèles.

(2) *Horol.*, éd. Rom. p. 301. Le mélode a observé uniformément l'heptasyllabe dans les quatre tropaires.

tantôt, et le plus ordinairement, en interprétant l'incise de l'hirmus comme un hexasyllabe :

INCISE DE L'HIRMUS :	τερατουργοῦσα ποτε.
Incises correspondantes de Taraise (1)	τὴν ἀφωνίαν μου. Κυρίου, Πρόδρομε. ἑτοιμαζόμενος.
Incises correspondantes de M. Psellus (2)	ἡ σὴ πανήγυρις. πάσας ἐμίσησας. ζῶον ἀκόρεστον.

Un certain nombre de substantifs dissyllabes et accentués sur la finale se comportent comme les enclitiques et les particules. Dans le *Canon pascal* de S. Jean Damascène (3), le mot λαοί est traité comme un monosyllabe sans accent.

INCISE DE L'HIRMUS :	λαμπρυνθῶμεν, λαοι.
Incises corresp.	1er tropaire : καὶ ὀψόμεθα, 2e tropaire : εὐφραινέσθωσαν.

Mais dans les canons similaires de Théodore Studite (4) et de Nicéphore Calliste (5), le mot λαοί a repris sa valeur dissyllabique, et l'incise compte six

(1) *Ménées,* Mai xxv, p. 89.
(2) *Canon satirique contre le moine Jacob,* dans la *Biblioth.* de Const. Sathas, T. IV, p. 177.
(3) Christ, *Anth.*, p. 218.
(4) *Triod.,* éd. Rom., p. 353.
(5) *Pentecost.*, éd. Ath., p. 24.

syllabes. Réciproquement, dans l'hirmus du *cantique des apôtres* de S. Romanus (1), la troisième incise est : καὶ πληρώσας αὐτό. Dans un cantique similaire, que l'acrostiche attribue à S. Cosmas (2), on trouve au cinquième tropaire, l'incise correspondante μακαρίσωμεν λαοί.

Le mot φωτός subit également l'aphérèse de la première syllabe dans l'incise καὶ τρισηλίου φωτός (3), qui correspond à cet hexasyllabe de l'hirmus du cantique de la Nativité πρὶν ἐπιτύμησεν.

De même νοῶν (4), ναόν (5), ce même mot υἱός (6) ailleurs trisyllabe, et un bon nombre d'autres iambes toniques peuvent être syncopées, surtout à la fin des incises.

2° Parmi les dissyllabes qui tendent ainsi au monosyllabisme, il faut remarquer une catégorie de mots d'un usage très-fréquent. Ces mots, précisément les plus saints de la langue hymnologique, s'écrivaient probablement en abrégé, et subissaient à la prononciation une véritable syncope. C'est pourquoi ils pouvaient affecter, dans les cantiques, soit leur valeur syllabique normale, soit la valeur moindre que leur donnait la contraction d'usage. Ainsi les mots Θεός, Σωτήρ, Χριστός, Σταυρός, devenaient, par aphérèse de la voyelle non accentuée, des monosyllabes rythmiques.

(1) *Anal.*, p. 170 ; Christ, *Anth.*, p. 131.
(2) *Anal.*, p. LXIII, Cf. p. 527.
(3) *Anal.*, p. LVI et LVII.
(4) *Anal.*, ibid.
(5) *Anal.*, p. 593.
(6) *Anal.*, p. LXII.

ἐγὼ ζῶσα σὺ ζήσω, ὦ δοῦλε Θεοῦ (1).
ὁ Θεὸς ὁ διδοὺς γνῶσιν σοφίας (2).
τῷ Σωτῆρι ἡμῶν (3).
ἀδελφοὶ ἀνυμνεῖν τοὺς ἁγίους Χριστοῦ (4).
καρποῦ ζωώσας τοῦ Σταυροῦ με (5).

3° Le dactyle tonique ἄνθρωπος est quelquefois compté comme trochée, par l'effacement de la pénultième ; l'incise suivante n'a que neuf syllabes :

γενάμενος ἄνθρωπος δι' ὑμᾶς (6).

Il en est de même du dactyle κύριος (7), de l'amphibraque γεέννης (8), de l'anapeste οὐρανόν (9). On a signalé encore des syncopes du même genre dans les mots εὐλαμπία (10), ἠξιώθη (11) ; mais nous aimons mieux attribuer ces fautes contre l'isosyllabie à des copistes maladroits. La syncope semble plus probable dans quelques noms propres, tels que Ἐφραίμ (12), Ἰορδάνη (13).

(1) Le mélode Élie, cantique au Prophète son homonyme, *Anal.* p. 294.
(2) Orestes, cant. de S. Pantéléémon, *Anal.*, p. 298. Cf. Domitius, p. 324, et anonymes, p. 587 et 620.
(3) *Anal*, p. 601.
(4) *Anal.*, p. 583. Cf. p. 636.
(5) *Anal.*, p. 473. Cf. la note. Le manuscrit porte τοῦ σοῦ.
(6) *Anal.*, p. 670.
(7) Théodore Studite, *Anal.*, p. 345, note.
(8) *Anal.*, p. 501.
(9) *Anal.*, p. 655.
(10) *Anal.*, p. 650.
(11) *Anal.*, p. 670.
(12) Théodore Studite, *Anal.*, p. 340.
(13) *Anal.*, p. 595.

4° Les mots composés sont traités comme les primitifs : Θεοφόρε, Χριστοφόρε sont acceptés par les mélodes comme des trisyllabes. Les correspondances montrent que l'incise Ἠγώνισαι, Μάρκε Θεοφόρε ne compte que neuf syllabes (1); l'*Ephymnion* à S. Christophe : Χριστοφόρε, χαίροις, ἀστὴρ ἀείφωτε (2), n'en a que onze. Le mot Χριστιανός est deux fois trisyllabe dans un cantique anonyme à S. Georges (3), et le card. Pitra accepte la synalèphe plus hardie encore de ἀνθρωπείας qui s'écrivait et se prononçait ἀνίας (4).

Les exceptions que nous venons de signaler se rencontrent, soit au commencement, soit à la fin, soit dans le corps des incises. Ce ne sont, d'ailleurs, que des infractions apparentes à la loi de l'isosyllabie, puisque les syllabes qui s'effaçaient dans le rythme, s'effaçaient aussi dans la prononciation et même dans l'écriture. Nous examinerons plus loin le cas des incises hypermètres.

V. — L'HOMOTONIE

Observons d'abord que l'*accent aigu a, pour les mélodes, la même valeur tonique que le circonflexe, et réciproquement.*

En effet, la distinction de l'aigu et du circonflexe résultait de la distinction des brèves et des longues. Pouvait-on continuer de faire une différence entre δῶρον et δώρον, entre κῆπος et κήπος, quand on n'en

(1) Arsène, cantique à S. Marc, *Anal.*, p. 318.
(2) *Anal.*, p. 669.
(3) *Anal.*, p. 598.
(4) *Anal.*, p. LXII, LXV et XCII.

faisait plus entre l'*omicron* et l'*ôméga*, entre l'*iota* bref et les voyelles longues ou les diphtongues sujettes à l'iotacisme ? « Aussi, dit M. Stevenson (1), les copistes ne se sont-ils pas gênés de remplacer fréquemment dans les mots propérispomènes le circonflexe par l'aigu, et s'ils écrivent le premier, c'est la plupart du temps par un reste de tradition, dont ils ne saisissent plus la portée. »

FORMULE GÉNÉRALE DE L'HOMOTONIE. — La loi de l'homotonie peut s'énoncer sous cette formule :

Les tropaires reproduisent tous les accents rythmiques de l'hirmus, au même rang syllabique.

Cette loi est surtout rigoureuse à la fin des incises, qui sont les points saillants de la mélodie, mais elle s'étend au tropaire tout entier et s'applique à tous les accents que nous avons appelés rythmiques, par opposition à d'autres accents purement orthographiques, qui n'ont aucune valeur dans le rythme. Par exemple la première incise de l'hirmus βοηθὸς καὶ σκεπαστής d'André de Crète (2) a deux accents rythmiques : l'un sur la troisième, l'autre sur la septième syllabe, et ces deux accents se retrouvent dans tous les tropaires. Au contraire, l'accent de καὶ n'est qu'orthographique.

La première question qui se présente est donc celle-ci : comment distinguer dans l'hirmus les accents rythmiques des accents de simple ortho-

(1) *Du rythme dans l'hymnogr.* p. 31. cf. Toussaint Coupitoris, Περὶ τοῦ ῥυθμοῦ ἐν τῇ Ὑμνογραφίᾳ, *Bulletin de Correspondance hellénique*, mai-juin, 1878. p. 375.

(2) *Triod. Ed. Rom* p. 463. Christ, *Anth.* p, 147.

graphe? Cette question toute pratique est subordonnée à d'autres questions plus générales : quelle est la nature du pied tonique? quelles sont les causes qui modifient son amplitude? quelles sont ses variétés?

LE PIED TONIQUE. — Dans l'ancienne quantité métrique, les syllabes, à l'état incomplexe, avaient déjà leur valeur déterminée, indépendante du mot et du sens. Dans la nouvelle prosodie, les syllabes isolées ne sont rien : elles ne deviennent quelque chose dans le mot que sous l'influence de l'accent. Il résulte de là que le véritable pied tonique est le mot lui-même, dont la *thésis* ou la base est la syllabe accentuée, et dont l'*arsis* est composée de toutes les syllabes atones. L'*arsis* peut précéder ou suivre la syllabe tonique, ou encore se dédoubler, pour l'envelopper de toutes parts. Si nous adoptons les termes de la nomenclature classique, nous aurons les variétés suivantes (1) :

Pieds oxytons	l'iambe tonique, χαρά (. !) l'anapeste, λογισμοῖς (. . !) le péon quatrième, τιμητικοῖς (. . . !) le pyrrichio-anapeste, ἐξαποσταλείς (. . . . !)
Paroxytons	le trochée tonique, βάθος (! .) l'amphibraque, πεσόντος (. ! .) le péon troisième, νεουργεῖται (. . ! .) le pyrrichio-amphibraque, δικαιοσύνης (. . . ! .)

(1) Dans les pages qui vont suivre, nous désignerons par des points (.) les syllabes atones, par le point d'exclamation (!) la syllabe tonique, par les deux points (:) la syllabe affectée de l'accent secondaire.

Proparoxytons	le dactyle tonique, ἄγγελος (! . .) le péon second, βαστάζοντα (. ! . .) le mésomacre, δυσανάβατον (. . ! . .)

Les mélodes ont toujours recherché les correspondances isosyllabiques et homotoniques d'un mot à l'autre. C'est ainsi que, dans le premier tropaire de l'*Acathistos* (1), nous rencontrons les trochées toniques correspondants : ὕψος, βάθος ; les iambes : χαρά, ἀρά ; les amphibraques : ἐκλάμψει, ἐκλείψει, ὑπάρχεις, βαστάζεις ; les anapestes : λογισμοῖς, ὀφθαλμοῖς ; les péons troisièmes : νεουργεῖται, βρεφουργεῖται ; les mésomacres : δυσανάβατον, δυσθεώρητον. Si nous comptions les correspondances de ce genre dans l'*Acathistos* tout entier, nous dépasserions de beaucoup la centaine.

Toutefois, cette symétrie minutieuse n'était pas toujours possible. Elle faisait l'ornement et le luxe des rythmes toniques, mais elle n'en était pas la condition nécessaire et constante. Comme la règle de l'isosyllabie s'appliquait seulement aux incises, et non aux mots, les pieds toniques pouvaient enjamber librement d'un mot à l'autre, pourvu que, toute compensation faite, on retrouvât à la fin de l'incise le même nombre de syllabes et les mêmes accents. Dans les deux tropaires de l'*Acathistos* de Sergius cités plus haut (2), nous avons les correspondances suivantes :

ἡ χαρὰ ἐκλάμψει = ἀποῤῥήτου μύστις.
ἡ ἀρὰ ἐκλείψει = δεομένων πίστις.

(1) P. 208.
(2) P. 208 et 209.

βάθος δυσθεώρητον = γέφυρα μετάγουσα.
βασιλέως καθέδρα = πολυθρύλλητον θαῦμα.

On ne pouvait pas non plus urger l'homotonie au point de réclamer le retour régulier de l'accent, soit des articles, soit de diverses particules monosyllabiques. C'est pourquoi nous aurons encore :

χαῖρε τοῦ πεσόντος = χαῖρε ἀοράτου.
τῆς Εὔας ἡ λύτρωσις = αὐτοῦ τὸ κεφάλαιον.
καὶ ἀγγέλων ὀφθαλμοῖς = παθημάτων τοὺς βροτούς.
ἐμφαίνων τὸν ἥλιον = ἀῤῥήτως γεννήσασα.

Ces règles élémentaires peuvent suffire dans la plupart des cas. Les correspondances homotoniques, qui exigent l'hypothèse des accents secondaires, sont relativement rares, surtout dans les grands cantiques de S. Romanus.

ACCENTS SECONDAIRES. — Nous avons expliqué (1), dans un chapitre précédent, comment le dactyle tonique, à la fin des incises, recevait un accent secondaire sur la finale et prenait toniquement la valeur d'un crétique : par exemple, le groupe de mots ζωῆς ἡμῶν, dans le *cantique funèbre* d'Anastase (2), correspond très-exactement, pour la prononciation et pour la mélodie, au mot unique de l'hirmus ἀθάνατος.

Faut-il étendre cette théorie de l'accent secondaire à d'autres pieds qu'au dactyle tonique, par

(1) P. 204 et 205.
(2) *Anal.*, p. 249, tropaire XXVIII.

exemple à l'anapeste et au péon quatrième? En d'autres termes, l'accent secondaire peut-il précéder l'accent principal, comme il peut le suivre? C'est la doctrine énoncée par M. Stevenson, un des hommes les plus compétents en cette matière (1).

« Dans les tropaires d'une ode, on rencontre fréquemment des polysyllabes oxytons, tels que φωτισμός, ταπεινός, tandis que les mots correspondants de l'hirmus, comme θάνατος, πόλεμος sont proparoxytons. Il semble conséquemment qu'il y ait ici une double violation des rythmes toniques. Les premiers en effet ont l'accent sur la syllabe finale et ne l'ont point sur la première ; les seconds au contraire le présentent sur la première, tandis que dans la troisième il fait défaut. Mais cette anomalie n'est qu'apparente : elle n'existe que pour les yeux. Le polysyllabe oxyton a aussi bien l'accent sur l'antépénultième que sur la dernière, quoique cet accent ne soit pas exprimé dans l'écriture : et par contre, le proparoxyton a aussi l'accent sur la dernière, quoiqu'il ne soit convenu de le marquer que sur l'antépénultième. Si l'on voulait indiquer ce double ton par les signes en usage, on aurait dans le premier cas : φώτισμός, τάπεινός, et dans le second : θάνατός πόλεμός. Il devient donc évident que dans des cas de ce genre, il n'y a pas de violation du rythme tonique. »

Il nous semble remarquer ici une exagération : que les proparoxytons soient en même temps oxytons, à l'oreille des mélodes et de tous les byzantins, nous

(1) *Du rythme dans l'hymnographie*, p. 38.

le croyons volontiers ; c'est cet accent final omis dans l'écriture, mais sensible à la prononciation qui a conservé au grec moderne toutes ses désinences verbales, ce riche trésor de flexions que la barytonie lui aurait fait perdre. Mais nous n'acceptons pas la réciproque, et nous ne pouvons croire que les oxytons aient jamais été prononcés par les Byzantins comme des proparoxytons. Aussi longtemps que les langues se forment, l'accent peut se rapprocher ou s'éloigner du radical, mais il n'en est plus de même quand elles sont formées. Alors l'accent est stable ; et pour ce qui est de l'accent grec, à l'époque des mélodes, après avoir conquis les droits qu'il n'avait pas d'abord sur la prosodie, il régna en roi conservateur, et se tint pacifiquement sur la syllabe tonique, sans chercher à la dédoubler. Les oxytons sont d'ailleurs les plus modestes des mots d'une langue : leur accent aigu se rapproche tellement du grave que la substitution s'est faite dans l'écriture. Comment admettre que ces oxytons si humbles, si effacés dans l'ombre des mots suivants, aient jamais affecté sur l'antépénultième, en dépit de toute la tradition tonique, un relief qu'ils n'avaient jamais obtenu sur la finale, là où ils y avaient droit? En tout cas faudrait-il distinguer les oxytons proprement dits φωτισμός, τανεινός, des périspomènes φωτισμοῦ, ταπεινοῦ, et même des oxytons à finale longue, tels que ποιητής, βασιλεύς, πεφυκώς, qui ne pouvaient d'aucune manière être accentués sur l'antépénultième. Ainsi quand un oxyton correspond dans un tropaire à un proparoxyton de l'hirmus, c'est toujours ce dernier qu'il faut considérer comme ayant

deux accents, l'un sur l'antépénultième, l'autre sur la finale. De ces deux accents, l'oxyton ne reproduit que le second, et cela suffit pour sauvegarder l'homotonie.

Mais ce n'est là qu'un cas particulier d'une théorie générale. Faut-il admettre, dans la poésie tonique des Grecs, comme dans celle de notre moyen âge latin, des accents secondaires, précédant l'accent tonique à des distances déterminées? « Il est naturel à la voix humaine, dit M. Gaston Paris (1), d'entremêler également les *arsis* et les *thésis*, les syllabes fortes et les syllabes faibles, les toniques et les atones, si bien que l'accent principal d'un mot étant déterminé par les lois qui lui sont propres, la voyelle qui suit ou précède immédiatement cet accent est notablement plus faible (toniquement) que la seconde en avant ou en arrière, en d'autres termes, *le mouvement rythmique est naturellement binaire et non ternaire*. Il en résulte qu'un mot latin de cinq syllabes, qui a l'accent sur la troisième, aura ce que j'appelle l'*accent secondaire* sur la première et la cinquième, tandis que la deuxième et la quatrième seront sensiblement plus faibles... Dans une versification fondée sur l'accent, on en vient tout naturellement à assimiler les syllabes qui ont l'accent secondaire à celles qui ont l'accent principal : *on peut dire*, appliquant à la rythmique des expressions qui appartiennent proprement à la métrique, *que le dactyle et l'anapeste répugnent à cette versification, et qu'elle ne reconnaît, sauf excep-*

(1) G. Paris, *Lettre à M. Léon Gautier*, Biblioth. de l'École des Chartes, T. XXVII, p. 384.

tion, que l'iambe et le trochée. » Ces formules sont sans doute fort exactes dans la versification rythmique d'Occident ; mais nous ne croyons pas qu'on puisse les appliquer aux rythmes toniques de nos mélodes. On rencontre, il est vrai, fort souvent des correspondances comme celles-ci, qui affectent le *rythme binaire* :

ἀκατάφλεκτε = κῆπε τράπεζα (1).
κατεμάρανας = πάσας ἔμαθες (2).
ἐνυποστάτῳ = σειρὰν τιμῶμεν (3).
πεζοποντοποροῦντι = ὑπὸ μητρὸς παρθένου (4).

Mais les correspondances du *rythme ternaire* sont au moins aussi nombreuses :

ἐσκοτισμένοις = πρόδρομον εἴπῃς (5).
ἐνειλημμένῳ = ὕψωσε κέρας (6).
ὑπερυψούμενος = λίαν ὑπέρτιμον (7).
παραλαμβάνεται = ὕδωρ ἀκρότομος (8).

Dans la théorie du rythme binaire, l'hirmus ἁρματηλάτην commencerait par deux iambes toniques : on trouve, au contraire, le dactyle au début de la plupart des tropaires :

(1) *Acathistos* de la Dormition de la Vierge : *Anal.*, p. 265.
(2) Anonyme, *Anal.*, p. 613.
(3) S. André de Crète, dans l'*Anth.* de Christ, p. 158.
(4) S. Cosmas, *Canon du 2 février, ibid.*, p. 173.
(5) S. Romanus, *Anal.*, p. 18.
(6) Le même, p. 137.
(7) S. André de Crète, *Anth.*, p. 160.
(8) S. Cosmas, *Canon du 14 sept.*, *ibid.*, p. 162.

πρόκειται ξένον.	νόμῳ τῷ θείῳ (3).
ῥάβδος ἐτύπου.	μόνος ὑπάρχων (4).
ὅτε σε τέκνον (1)	νέον παιδίον (5).
ταῖς φωταυγέσιν (2)	μέθαι καὶ πότοι (6).

Donc, lorsque à un grand mot, à un *sesquipedale* de l'hirmus, correspondent plusieurs mots des tropaires, *la règle de l'homotonie n'exige que la reproduction de l'accent unique de l'hirmus, les autres accents restant libres*. Cette liberté était toute naturelle, car la mélodie étant faite sur les paroles de l'hirmus, n'avait pas d'autres temps forts que ses syllabes toniques. Cependant il arrivait que dans la suite d'un même poème, le mélode voulût rester fidèle à certaines nuances mélodiques, qui dépendaient de son goût particulier.

Réciproquement, dans tel ou tel tropaire, un long mot de cinq ou six syllabes peut correspondre à plusieurs mots de l'hirmus, dotés chacun de son accent; par exemple, l'hirmus (7) des *stichères similaires* Αἱ ἀγγελικαί porte, à la septième incise :

δέχου ἀσπασμόν, ἡ Ἐκκλησία.

Cette incise n'a que trois accents rythmiques, sur la 1re, la 5e et la 9e syllabes. La très-grande majorité

(1) S. Joseph l'Hymnographe, *Ménées*, Août, p. 3.
(2) Le même, *ibid.*, p. 93.
(3) P. 119.
(4) Théophane, *ibid.*, p. 12.
(5) Anonyme, *Ménées*, juillet, p. 23.
(6) M. Psellus, *Canon satirique.*
(7) *Anal.*, p. 222.

des tropaires les reproduisent rigoureusement tous les trois ; mais dans le LIe et dans le LIVe (1), le premier accent disparaît.

ἐπανακλιθῆναι τῶν ἀλόγων.
δωροφορησάντων σε τῶν Μάγων.

De même, la troisième incise de l'hirmus Τὰ θεόβρυτα de Théodore Studite (2) est composée de deux mots et a deux accents : ὥσπερ ἄβυσσος, mais dans les tropaires similaires (3), on ne trouve plus qu'un seul mot, accentué sur la syllabe du milieu :

πλουσιώτερα.	πυρπολούμενος.
ἀστραπτόμενα.	λαμπρυνόμενος.
ἐκβλαστάνοντα.	ὡς θησαύρισμα.

Ainsi, quand la longueur d'un polysyllabe, dans une strophe similaire, ne permet pas de reproduire numériquement tous les accents de l'hirmus, *il suffit, pour sauvegarder l'intégrité du rythme, que l'accent tonique du polysyllabe corresponde exactement à l'un des accents réguliers.*

Quant aux accents rythmiques qui ne sont pas reproduits dans l'écriture, *ils se transforment en accents secondaires mélodiques, et affectent telle syllabe que désigne le rythme sans distinction de système binaire ou ternaire.* Deux incises homotoniques du *cantique de la Nativité*, la 2[e] et la 4[e] vont

(1) P. 232.
(2) P. 346.
(3) Pages 349, 351, 354, 571, 583, 654.

fournir des exemples à l'appui de toute cette théorie. Ces incises se correspondent entre elles et se composent également d'un dactyle tonique, d'un trochée et d'un dactyle (1) :

! . . ! . ! . .
ἤνοιξε, δεῦτε, ἴδωμεν.
εὕραμεν, δεῦτε, λάβωμεν.

Si, dans un tropaire, l'incise commence par un mot de quatre ou cinq syllabes, le premier accent disparaît dans l'écriture et dans la prononciation ordinaire, mais il se maintient dans la mélodie, sous la forme d'un accent secondaire rejeté à trois rangs au dessus de l'accent principal.

: . . ! . ! . .
ματαιοτήτων ἅπαντα (2).
προφητικῶς ἐκήρυξε (3).
προθεωρῶν ὡς ἄγγελος (4).
πολυειδέσιν ἄνθεσιν (5).

Si c'est le second mot qui s'allonge et devient pentasyllabe ou hexasyllabe, le second accent se transforme à son tour en accent secondaire, pour maintenir une sorte de trochée tonique avant l'accent principal.

(1) S. Romanus, *Anal.*, p. 1, trop. 2.
(2) P. 7, trop. 15.
(3) Dométius, p. 324, trop. 16.
(4) Dométius, p. 326, trop. 22.
(5) S. Joseph l'Hymnographe, p. 383, trop. 6.

! . . : . ! . .
γνώστην καθικετεύουσα (1).
ὧνπερ προεμαντεύσατο (2).
κύψασα προσεκύνησεν (3).
πᾶσιν δι ' ἀγαθότητος (4).

Enfin le dernier accent lui-même est exposé à disparaître, car les mots ἴδωμεν, λάβωμεν, à la fin des incises peuvent être interprétés comme des crétiques (! . !). On pourra donc rencontrer des incises sous cette forme négligée :

: . . ! . : . !
ἀνακηρύττουσα λαμπρῶς. (5).

Mais ce qui importe, c'est de ne point donner à ces accents secondaires une valeur philologique proprement dite. Ils n'existent que dans la mélodie et pour la mélodie.

PARTICULES ET PRONOMS DISSYLLABES. — Les autres difficultés que présente la loi de l'homotonie ont été éclaircies par M. Stevenson avec une telle précision de langage que nous n'essayerons pas de mieux faire (6). Tout au plus nous permettrons-nous d'ajouter quelques mots à ses explications pour en faire ressortir la portée.

Il ramène toutes les irrégularités à trois cas

(1) S. Romanus, p. 3, trop. 5.
(2) *Ibid.*, trop. 6.
(3) *Ibid.*, trop. 7.
(4) S. Joseph l'Hymnographe, p. 382, trop. 3.
(5) P. 391, trop. 2.
(6) *Du Rythme dans l'Hymnographie*, p. 27.

principaux : aux particules et aux pronoms dissyllabes, aux polysyllabes proparoxytons et oxytons, dont nous nous sommes occupés déjà, et, finalement, aux propérispomènes suivis d'une enclitique.

« L'accentuation des particules et pronoms dissyllabes est en fréquent désaccord, on ne saurait le nier, avec le rythme tonique. Vous rencontrez souvent dans les tropaires des adverbes tels que ἀλλά, μηδέ, οὐδέ, et tant d'autres, des prépositions comme παρά, ὑπέρ, ἀπό, περί, διά, les pronoms ἐγώ, ἐμοῦ, ἡμεῖς, ἡμῶν, αὐτός, etc., là où le rythme tonique exigeait l'accent sur la pénultième. Mais les mélodes obéissaient ici à une nécessité qui les obligeait à enfreindre la règle fondamentale. Des mots de ce genre revenant constamment dans le discours, il devenait impossible de les plier toujours aux lois de l'accent. Il faut être du reste bien difficile, pour refuser aux mélodes des licences de cette nature. On en trouve bien d'autres dans la poésie classique, sans que, pour cela, personne se soit avisé de contester les principes métriques sur lesquels elle repose. »

M. Stevenson fait remarquer en outre qu'il serait facile, pour les prépositions dissyllabes, de rétablir le rythme tonique en recourant à l'anastrophe, mais qu'un tel procédé semble avoir répugné au style simple et naturel des mélodes. Il ne faut jamais oublier en effet que les hymnographes, interprètes officiels de la prière publique, se conformaient strictement à la langue de leurs contemporains. Sans doute l'anastrophe, en déplaçant les mots, aurait dérouté un auditoire peu habitué à ces élégances de syntaxe.

On sait, d'ailleurs, que toutes ces particules, pronoms et prépositions dissyllabes, n'avaient qu'un accent insensible à la prononciation, et participaient un peu de la nature des proclitiques. Cette faiblesse tonique de la finale permettait de la considérer comme faisant partie intégrale du mot suivant : par exemple, μετὰ δούλων devenait, dans la mélodie, un mot unique de quatre syllabes, et, quand il était nécessaire au rythme, un accent secondaire pouvait se porter sur une syllabe quelconque du proclitique. Il y avait donc en apparence *une métathèse de l'accent*, en réalité une simple application des lois posées plus haut.

διὰ κλίμακος (1) = : . ! . .
ὑπὸ θηλειῶν (2) = : . : . . !
ὅτι ἀγαθός (3) = . : . . !
οὐχ ὅτι γαλουχῶ (4) = . . : . . !

Mais pour les pronoms personnels signalés par M. Stevenson, cette explication n'est plus suffisante. On rencontre quelquefois ἡμεῖς, ἡμᾶς, ἡμῖν, là où il faudrait un trochée tonique, et précisément à la fin des incises, c'est-à-dire à une telle place qu'ils ne puissent subir l'influence du mot suivant. Le plus curieux exemple de cette anomalie se trouve dans l'hirmus τάχυνον (5). Nous trouvons là toute une série

(1) S. Romanus, *Anal.*, p. 68, trop. 3.
(2) P. 114, trop. 19, ligne 14.
(3) *Ibid.*, ligne 9.
(4) P. 2, trop 3.
(5) P. 186, lignes 20 et 26-31.

d'incises, terminées par les mots ἡμᾶς, ἡμῖν, ἡμῶν. Or les tropaires ne reproduisent presque jamais l'accent du pronom ; on a ordinairement des correspondances comme celles-ci :

διψῶν ἡμᾶς = ἐνόμισαν
μισῶν ἡμᾶς = θυμίαμα
ψυχῶν ἡμῶν = ἀλήθειαν (1)

qui s'expliquent facilement après ce que nous avons dit de la transformation du dactyle final en crétique. Mais d'autres correspondances ne peuvent être justifiées que par une véritable *métathèse de l'accent* :

μὴ καταλείπῃς ἡμᾶς = τῶν γὰρ πολλῶν τὴν πλάνην.
μὴ καταπίῃ ἡμᾶς = ὡς ἀτραπὸν πλανῶσαν.
ἀλλ' ἔγγισον ἡμῖν = ἀλλ' ὀρθοποδοῦντες (2).

On serait d'abord tenté de croire que le texte est trois fois fautif et de rétablir tant bien que mal le rythme, en déplaçant le pronom ἡμᾶς μὴ καταπίῃ. Mais ce remède violent ne peut s'appliquer au troisième exemple, ni à cette autre incise, que l'on trouve quelques lignes plus haut :

εἰς τὴν βοήθειαν ἡμῶν = καὶ πᾶς ἐχῶν προσεχύνει (3).

Il faut donc admettre pour l'accent du pronom personnel une métathèse proprement dite : ἥμας, ἥμων,

(1) P. 187, lignes 12, 14, 27.
(2) *Ibid.*, lignes 11, 12, 13.
(3) *Ibid.*, ligne 7.

ἥμιν. La tonalité du mot étant extrêmement faible, il semblait indifférent d'appliquer cet accent imperceptible à l'une ou à l'autre syllabe. On connaît d'ailleurs les formes paroxytoniques des Eoliens ἄμμες, ἄμμων, etc., et l'on sait que le datif ἧμιν se trouve deux fois comme périspomène dans Homère (1).

ACCENT DE L'ENCLITIQUE. — Une autre exception apparente à la règle de l'homotonie, « celle des propérispomènes suivis d'une enclitique, offre moins de difficultés encore que les précédentes, et ne se présente en général que dans les manuscrits récents et les dernières éditions de Venise. En effet, le rejet de l'accent de l'enclitique sur la dernière syllabe du mot propérispomène qui la précède, rejet qui trouble constamment le rythme tonique dans les cantiques des mélodes, était inconnu des Byzantins, dès les temps mêmes de Romanus. Ils ne prononçaient pas εὗρές με, πνεῦμά μου, πρῶτοί τινες, mais bien εὗρες με, πνεῦμα μου, πρῶτοι τινές. Nous le soupçonnions déjà fortement, en parcourant les κονδάκια de Romanus et les canons; l'examen des manuscrits nous en a fourni la certitude. Ce n'est qu'à partir du xve siècle, que l'accentuation généralement admise commence à prendre une certaine consistance dans les livres liturgiques. Avant cette époque, les exemples en sont extrêmement rares. Nous ne prétendons pas dire que la règle des grammairiens fut ignorée des savants byzantins ; ce que nous tenons seulement à constater, c'est qu'elle n'a jamais été populaire, et que les mélodes n'en ont tenu aucun compte. La

(1) *Iliade*, XVII, 417 ; *Odyssée*, X, 563.

raison, d'ailleurs, en est fort simple. La règle en question présuppose la distinction des brèves et des longues, qui s'était effacée dans les masses dès les premiers siècles de l'Église (1). » Le card. Pitra avait fait déjà cette même observation, que les propérispomènes suivis d'une enclitique monosyllabe deviennent simplement paroxytons et que ῥῦσαί με a la même valeur que ἄνδρα τε (2). Les Byzantins, dit à son tour M. Coupitoris (3), écrivent ποῖόν σοι, βλασφημοῦσί σε, εὐφημοῦμέν σε, mais ils lisent et chantent, comme s'il y avait : ποῖον σοι, βλασφημοῦσι σε, εὐφημοῦμεν σε.

Mais l'accent de *l'enclise* sur la finale des proparoxytons est souvent rythmique. Les groupes de mots : πνεύματί σου, δώρησαί μοι (4), doivent réellement correspondre à des ditrochées toniques ; l'incise μόλις φέρουσί σε (5) doit être accentuée sur la pénultième.

Du reste, les enclitiques peuvent reprendre leur accent, si le rythme l'exige : ἔλιπέ με correspond à δοῦλοι Χριστοῦ et devient dans la mélodie ἔλιπε μέ (6). De même l'incise τίς ἤκουσέ ποτε φονέως λέγοντος doit recevoir l'accent sur la sixième syllabe et se chanter : τίς ἤκουσε ποτέ (7) ; le groupe τὸ πταῖσμά ποτε équivaut

(1) H. Stevenson, *du rythme de l'hymnographie*, p. 30.

(2) *Anal.*, p. XC ; « Properispomena, quoties enclitico monosyllabo proxime sequenti præmittuntur, paroxytona evadunt, etiamsi solitis accentibus notari pergant. »

(3) Περὶ τοῦ ῥυθμοῦ, *Bulletin de Corresp. hellén.*, 1878, p. 374.

(4) *Anal.*, p. 13, ligne 22.

(5) P. 129, ligne 6.

(6) P. 115, ligne 14 : cf. la note.

(7) P. 121, ligne 18.

dans le rythme à τὸ πταῖσμα ποτέ, sans enclise, et avec l'accent sur la finale (1).

L'HOMOTONIE ET LA GRAMMAIRE. — « Les Byzantins tiennent tellement au retour régulier des mêmes accents dans la composition de leurs cantiques, qu'ils ne craignent pas de lui sacrifier jusqu'aux exigences de la grammaire (2) ». De là des *énallages* de toute espèce, énallages des cas et des genres, énallages des temps et des modes.

1° Ce sont d'abord les nominatifs πατήρ, σωτήρ, θυγάτηρ, employés pour les vocatifs πάτερ, σῶτερ, θύγατερ, dont l'accentuation pouvait déranger l'homotonie. Dans l'ode Πρόσεχε οὐρανέ d'André de Crète, on trouve sept fois σωτήρ oxyton au vocatif et trois fois seulement σῶτερ propérispomène (3).

2° Le superlatif masculin proparoxyton est employé pour le féminin paroxyton. On a, par exemple : δυσωδέστατον φθοράν (4), δυὰς φωτοειδέστατος (5), τὴν ὑπέρτατον στάσιν (6), λυχνία τιμαλφέστατε (7), γλυκύτατον δρόσον (8), ἐκκλησία ἄριστος (9), τὴν ἀθεώτατον γνώμην (10),

(1) P. 46, ligne 8. Cf. Coupitoris, l. c., p. 375; card. Pitra, p. xc : « Enclitica suum quoque servant accentum, si jubeat rythmus, post proparoxytona. »

(2) Stevenson. l. c. p. 33.

(3) *Triodion*, p. 465.

(4) *Ménées*, oct. XI, p. 57. B. Cutlumusi, qui signale cette faute de grammaire dans sa préface, la corrige dans son texte, mais aux dépens du rythme.

(5) Janvier XXII, p. 173.

(6) Janvier XXV, p. 190.

(7) Avril XXIII, p. 88.

(8) *Ibid.* p. 90 : nouvelle correction de l'éditeur, également contraire au rythme.

(9) Avril XXVIII, p. 105.

(10) Juin XVIII, p. 63.

ὀσμὴ πανευωδέστατος (1) ; et B. Cutlumusi, pour justifier les hymnographes, rappelle ce vers de l'*Odyssée* : Φωκάων ἁλιοτρεφέων ὀλοώτατος ὀδμή (2), et ce passage de Thucydide : ταύτῃ γὰρ δυσεσβολώτατος ἡ Λοκρίς (3), et cet autre passage de Platon, *le Prince des Attiques* : ὑπὸ λαμπροτέρου μαρμαρυγῆς ἐμπέπληνται (4).

3° L'*énallage des temps* est surtout fréquente dans Romanus. On passe du présent à l'aoriste ou au parfait pour revenir au présent, et ces brusques changments ont lieu, non seulement dans la même strophe, mais encore dans la même période (5). Voici la marche saccadée et irrégulière des temps dans le commentaire lyrique de la prophétie de Siméon (6) :

Début par le présent : γνωρίζω, κεῖται.
Aoriste isolé : ἐπεφάνη.
Retour immédiat au présent : χαίρει.
Nouvel emploi de l'aoriste : ἐπέστη, παρεγένετο, καθέστηκεν.

(1) Août IV, p. 21.
(2) *Odyssée*, IV, 442.
(3) III, 101. M. Stevenson signale deux autres passages du même auteur : βιαιότερον τὴν ἐπίκλυσιν ποιεῖν (III, 89) et ἀπορώτερος ἡ λῆψις V, 110).
(4) *Rep.*, VII, III, p. 518. Voir le Προλ. de B. Cutlumusi, *Ménées*, Sept. p. ια', n° 16.
(5) *Anal.*, p. 11, note : « Lector monendus est, melodis nostris oppido solemne esse, perpetuam adhibere *temporum enallagen*, idque nedum in eadem strophe, immo in eadem periodo frequentare. » — P. 22, note : « Semel et jam sero moneatur lector melodo nostro (Romano) placere *enallagen temporum* fere perpetuam, sive vaticinia, sive res gestas referat. »
(6) *Anal.*, p. 32, trop. 13, 14, 15 ; cf. la note de l'éditeur : « Crescit in hoc hymno solita melodorum enallage. »

Suite de présents : πίπτουσι, ἀποδείκνυνται..... ἵστανται.
Nouveaux aoristes : ἔσβεσε, ἀνέστησεν.
Présent isolé : προμηνύω.
Suite de futurs : γενήσεται, ἔσται, κηρύξουσιν.
Présents dans le sens du futur : ὑποπτεύουσι, φασίν.

Dans le cantique sur *le reniement de Pierre*, nous trouvons encore de ces changements subits de temps : *Mathieu dit* (au présent), φησὶ γὰρ Ματθαῖος, *dans le livre qu'il a écrit* (à l'aoriste), ἐν τῇ βίβλῳ ἣν ἔγραψε. Pierre s'adresse au Sauveur ! *Moi, je te renierai !* (au futur) ἐγὼ σὲ ἀρνήσομαι ! *moi, je t'abandonne et je fuis !* (au présent) ἐγὼ λείπω σε καὶ φεύγω (1) !

4° M. Stevenson nous fournit un curieux exemple de *l'énallage des modes*. Dans un tropaire du canon en l'honneur de l'ange gardien, « après avoir construit quatre fois de suite la conjonction ὅταν avec le subjonctif, le poète (Jean Mauropus) ne se fait pas scrupule, pour terminer le sixième vers par un proparoxyton, d'employer l'indicatif (2) : »

Quatre subjonctifs : τίθωνται, ἀνοίγωνται, καθέζηται, κρίνωνται.
Indicatif isolé : παρίστανται.
Nouveaux subjonctifs : κλονῆται, φρίσσῃ καὶ τρέμῃ.

« Pourquoi cette incohérence dans la construction ? parce que l'accent du subjonctif παριστῶνται ne se conciliait pas avec le rythme tonique (3). »

(1) P. 109, trop. 5 et 6.
(2) *Du rythme dans l'Hymnographie*, p. 33. L'auteur renvoie à l'*Horologion* de Venise 1871, p. 465 ; cf. l'*Horol.*, édité par la Propagande, sous la direction de M. Stevenson lui-même, p. 333.
(3) Il est vrai que l'accentuation παριστῶνται est l'accentuation

Une autre incorrection, fréquente chez les mélodes, peut être attribuée à la loi de l'homotonie. Les conjonctions conditionnelles ἄν, ἐάν, et la conjonction finale ἵνα sont construites avec les divers temps de l'indicatif. On a dans un seul tropaire du cantique funèbre d'Anastase : ἂν ἠλέησας, ἂν συνεπάθησας, ἂν ἔσωσας, ἐὰν ἐσκέπασας (1) ; dans différents cantiques de Romanus : κἂν γυμνὸς εἶ, κἂν πτωχὸς εἶ, ἐὰν ἐπιτελέσω, ἐὰν ἔτι λαλήσω, ἵνα ἀκολουθήσει, ἵνα συναριθμήσει (2). Ces tournures ne sont pas absolument sans exemples dans l'antiquité, mais les nécessités du rythme les ramènent plus souvent dans nos cantiques.

D'ailleurs la langue des mélodes est encore très-bonne pour l'époque où ils vécurent. C'est, en grande partie, à la popularité de leurs œuvres que le grec moderne doit cet honneur de garder quelque ressemblance avec le grec véritable. « Dans sa forme actuelle, dit un grammairien patriote (3), la langue

vraie et commune, mais le mélode pouvait aussi bien écrire παρίστωνται que τίθωνται. Le souvenir de la contraction, qui avait forcé l'accent à descendre sur les pénultièmes, était depuis longtemps effacé. Du reste, les Attiques avaient employé aussi ces subjonctifs proparoxytons. Cf. le petit traité d'Egger : *Méthode d'accentuation grecque*, p. 23, note.

(1) *Anal.* p 246, tropaire 16. Cf. p. 524, ligne 18.

(2) p. 17. ligne 20 ; 18, 13 ; 20, 30 ; 127, 6 ; 130, 18. — Cf. la note de l'éditeur, p. 30 : « Singularis melodorum licentia est, indicativum pro subjunctivo scribentium, quod vix in hoc themate apud sacros scriptores deprehenditur. »

(3) M. Rangabé, *Gramm. Gr. Mod.* Paris, 1867 ; Préf. — Andrieux s'écriait dans une *dissertation sur les langues* : « Privilège unique de la langue grecque ! Avec tous ses changements, elle est encore de nos jours une langue vivante, et son origine se perd dans la nuit des temps. » L'opinion contraire est poussée à l'extrême dans cette boutade attribuée au card. Mezzofanti. « Le

grecque s'éloigne moins de celle de Xénophon, que la langue de Xénophon ne diffère de celle d'Homère. » Cette prétention est sans doute exagérée. Pendant son long moyen âge et surtout pendant ces tristes siècles qui suivirent la conquête musulmane, la Grèce perdit la plupart des richesses de son beau langage : il lui resta un idiome pauvre et à demi barbare, dont ses enfants commencent à rougir. Mais en même temps que la langue parlée s'altérait peu à peu et transformait graduellement lexique, syntaxe et prononciation ; tandis que la langue littéraire, renonçant à se faire comprendre des masses, ne cherchait plus à se maintenir que dans les écrits des théologiens, des grammairiens et des chroniqueurs ; on continuait à entendre dans les églises *une langue chantée, langue à la fois populaire et véritablement grecque.* « des milliers, des millions d'Héllènes, qui ne vivaient point à la cour de Byzance, ni dans les écoles, ni dans les monastères, qui ne savaient point lire, ni écrire », *communiquaient* cependant *avec la tradition du grec classique par la liturgie*, et par la poésie de la prière (1). Ainsi, dans ce grand

grec moderne ressemble au grec ancien, comme le singe ressemble à l'homme. » S. Reinach, *Manuel de Phil.* T. II, p. 172.

(1) Egger, *Aperçu historique sur la langue grecque*, dans *l'Annuaire de l'Associat. des études grecques*, 1883, p. 12. Nous sommes heureux de mettre ici nos *poètes liturgiques* sous la protection du grand helléniste, dont la science porte le deuil. Lorsque, en Août 1883, nous fîmes part à M. Egger de nos projets sur *S. Isidore de Péluse* et sur *les Mélodes*, il nous félicita hautement du choix de tels sujets ; il ajouta : « L'un et l'autre sont nouveaux et curieux ; le second est en outre hardi et difficile. » Les lenteurs de l'exécution ont justifié ce dernier présage.

silence de toutes les Muses profanes, la langue de la Grèce antique se faisait encore entendre de ces générations tardives, par la voix de nos mélodes.

VI. — LES INCISES TONIQUES

On se rappelle ces *points de couleur rouge* du manuscrit de Saint-Pétersbourg, qui révélèrent au card. Pitra le véritable rythme de l'hymnographie. Ces *points diacritiques* se retrouvent dans la plupart des manuscrits, depuis les palimpsestes du VIII[e] siècle, chargés d'une double et triple écriture, jusqu'aux élégantes copies qui se multiplièrent à l'époque de la Renaissance. Quelquefois même les calligraphes byzantins ont remplacé les points rouges par des astérisques d'or ou par d'autres illustrations de ce genre (1). Ces signes de ponctuation, fort différents des virgules, des points médiants et de toute la ponctuation ordinaire, ne s'appliquent pas aux divisions logiques des phrases, mais seulement à leur mélodie.

Baronius, à la fin du seizième siècle, cite intégralement, à l'année 842, deux canons tirés du *Triodion* et réservés au *Dimanche de l'Orthodoxie* (2). L'un de ces canons est de Théophane, l'autre d'un Théodore de Studium, plus récent que le grand

(1) Card. Pitra : *Hymnogr. de l'Église grecque*, p. 12.

(2) *La fête de l'Orthodoxie* est célébrée le premier dimanche de Carême, pour perpétuer le souvenir du triomphe des saintes Images, après la persécution Iconoclaste. Cf. Baronius, A. 842, §. 27. Ed. Barri-Ducis, 1868, t. XIV, p. 260. (Cf. Ed. Moguntiæ, 1601, T. IX, p. 1054.)

Studite (1). Le Triodion n'avait pas encore été édité (2), et l'Auteur des *Annales* devait communication de ces beaux cantiques à son ami Fred. Metius, qui s'était même chargé de les traduire en latin (3). L'éditeur, ou plutôt le traducteur, s'excuse de n'avoir pu reproduire dans sa version le rythme des deux poèmes : il ajoute que *c'est pour marquer ce rythme, que l'on a maintenu une ponctuation, qui semblait contrarier le sens* (4).

Les premiers éditeurs des *Ménées*, Georges Blastos, Grégoire Malaxos, et les Pinelli reproduisirent exactement la ponctuation des manuscrits (5). Plus tard, on en perdit l'usage, et Barthélémy Cut-

(1) C'est ce que fait remarquer Baronius, *ibid*, n° 28.

(2) La première édition citée par Allatius est de l'an 1620.

(3) « Inter divinas laudes sacra victoriæ cantica duo in Ecclesia publice occinuntur, Theophanis confessoris alterum, alterum vero Theodori Studitæ titulo prænotatum. Quæ ipsa hic tibi reddituri sumus, tum græce, tum latine fideliter scripta. Noster enim Fridericus Metius, vir honestissimus et græcarum rerum peritissimus, *a quo accepimus*, latinitate donavit accepta ipsæ Græcorum sacro libro, *Triodio* nuncupato, quo utuntur pro divinis officiis celebrandis a Septuagesima usque ad octavam Pentecostes. » Le *Triodion* s'arrête au Samedi Saint et c'est dans le *Pentecostarion* que se trouvent les offices du Temps Pascal.

(4) « In quo hymno illud observandum, quod fieri minus potuit, ut in ejus versione idem rythmus servaretur, qui habetur in canone græco, qui etiam hac de causa ita est interpunctis distinctus pro servando rythmo, ut sententiæ ipsæ aliquando pervertantur. »

(5) L'édition *princeps* des *Ménées* fut préparée dès 1545 sous le patriarche Denys, et fut publiée à Venise, en 12 volumes, de 1586 à 1596 par les soins du prêtre Crétois Blastos, aux frais de Pierre Tzanétos. Cette édition est omise dans les catalogues. Cf. Pitra. *Hymnogr.* p. 12, note. Sur l'édition de Greg. Malaxos et les éditions successives des Pinelli, on peut voir la préface de Barth. Cutlumusi et la notice bibliographique d'Allatius.

lumusi, dans les plus récentes éditions de Venise, en a laissé disparaître les dernières traces. Le card. Pitra s'en plaignit avec raison dans la préface de ses *Analecta* (1) ; en éditant le *Tropologion*, il sépara les incises par des astérisques. *La Propagande* de Rome suivit cet exemple et reprit l'ancienne tradition ; dans le *Triodion*, le *Pentecostarion*, *l'Horologion*, *l'Euchologe* sortis de ses presses, les incises toniques sont séparées par *le point en haut*.

D'ailleurs on a d'autres moyens que la ponctuation des manuscrits et des livres, pour distinguer les membres rythmiques de l'hirmus : quand un repos, si léger qu'il soit, se rencontre dans une longue suite de tropaires au même rang syllabique, on peut conclure qu'il y a un point d'arrêt dans la mélodie. C'est par cette méthode qu'il faut procéder toujours, car les copistes ont souvent bouleversé la ponctuation (2), et les textes hymnographiques ont

(1) *Anal.* p. LXXIX : « Quod nemo non mirabitur, horum librorum ipsi curatores, quum puncta plenis manibus et satis apte seminaverint, nullam illis inesse vim intellexere ; inde jacta per aleam hæc leviuscula semina sensim ita exaruere, ut novissimus editor Bartholomæus, haud ignarus vir, ultima σημεῖα metrorum ex industria sustulerit, ut juxta qualemcumque sententiæ tenorem, haud semel inepte, interpungeret. »

(2) Le card. Pitra énumère tous les dangers courus par la ponctuation légitime : « Ceterum ex solis codicibus non nisi anceps et periculo plenum judicium erit. Alii enim, cum privati usus essent, domesticisque studiis potius reservati quam publicæ recitationi, aut melodiæ, quales erant nostri tropologii codices, magis exarabantur, ut sententia staret, quam ut melodia sarta tecta servaretur. Alii vero, qui *chorales libri* merito dicerentur, multas ac propemodum arcanas exceptiones in punctis patiuntur. Sæpe enim supplevit interpunctis omissis, modo perfecta cantus quies, modo lineæ extremitas et margo vacuus, modo spatiolum intra lineas consulto

besoin, plus que tous les autres, d'une révision attentive et délicate.

BRIÈVETÉ DE CERTAINES INCISES. — L'isosyllabie observée par l'ancien lyrisme, mais devenue, par l'oblitération des lois métriques, la règle la plus importante du rythme pour les mélodes, cherche à se rendre de plus en plus sensible et palpable. Dans Pindare, les membres ou incises de la période comptent souvent vingt-six et vingt-sept syllabes (1) ; l'hymnographie, déchargée de toutes les épithètes sonores, de toutes les terminaisons dialectiques, peut multiplier les repos et donner aux incises un mouvement plus rapide. Le tropaire est vif et alerte ; le membre dodécasyllabique est presque devenu un *maximum*, l'heptasyllabe une moyenne. La *sixième Néméenne* offre cette particularité qu'un mot de trois syllabes se dégage au début de chaque strophe comme un membre indépendant (2) ; mais ce qui est rare chez Pindare, est fréquent chez les hymnographes : trois syllabes et même deux suffisent pour constituer une incise tonique.

C'est ainsi que dans l'hirmus Αἱ ἀγγελικαὶ (3), la rencontre de deux accents dans les mots λαοὶ εἴπωμεν, détermine deux membres mélodiques, l'un de deux syllabes, formant un iambe tonique, l'autre

hians, modo vicinus accentuum apex, aut trabalis litteræ hasta transversa, aut etiam nexus involuti compendii, ne de indiligentia citi calami loquar. » Ce délicieux latin ne se traduit pas.

(1) Pindari *Carmina*. Ed. Christ, *Néméennes* I, V, IX.

(2) *Ibid.* p. 152, not.

(3) *Anal.*, p. 222.

de trois syllabes, formant un dactyle ; nous aurons dans les tropaires imitatifs :

λαοί · εἴπωμεν ·	θυμῷ · ζέοντι
διό : ἔλεγεν	πνοήν · ἅπασαν
πιστῶς · κράζοντες	φρικτόν · θέαμα
λαμπρῶς · ἔλεγον	βουλῆς · ἄγγελε (1).

Les stichères du rythme ὅτε · ἐκ τοῦ ξύλου σε νεκρὸν, ont presque toujours un trochée tonique initial, et, vers la fin du tropaire, un autre trochée formant incise. On lit dans les stichères de la Passion (2) :

Ὅτε · ἐκ τοῦ ξύλου σε νεκρόν.
ὅμως · συστελλόμενος φόβῳ.
ὅτε · ἐν τῷ τάφῳ τῷ καινῷ.
τότε · ὁ Ἀδὰμ εὐχαρίστως.

dans les stichères en l'honneur de S. Georges (3) :

Δεῦτε · τὴν πανέορτον φαιδράν.
ὅπως · ταῖς αὐτοῦ ἱκεσίαις.
ὅλον · προσενήνοχας σαυτόν.
ζάλης · ἐξαιρούμενος πάντας.

et dans les stichères funéraires de Théophane (4) :

(1) *Ibid.*, p. 223, trop. 2, 3 ; p, 224, trop. 9 ; p. 228, trop. 30 ; p. 229, trop. 34 ; p. 230, trop. 40, 41 ; p. 232, trop. 49. — Sur cent tropaires, nous remarquons seulement cinq ou six exceptions, où un mot unique de cinq syllabes (ou encore un mot de quatre syllabes précédé d'un monosyllabe proclitique) correspond aux deux mots de l'hirmus ; par exemple : ἐπισφίγγουσα (p. 230, trop. 39), probablement avec un accent secondaire rythmique sur la seconde syllabe.

(2) *Triod.*, ed. Rom. p. 707. Cf. Christ, *Anth.*, p. 67.

(3) *Mén., Avril*, p. 23. Cf. Christ. p. 67.

(4) Christ, p. 123. Cf. *Euchol.*, éd. Rom., p. 238, 271, 277, 285, 466.

Ῥώμην · τοῦ θανάτου καὶ φθοράν.
πίστει · τοὺς πρὸς σὲ μετάσταντας.
Εὔας · τῆς προμήτορος ἁγνή.
ὃν νῦν · δυσωποῦσα μὴ παύσῃ.

Dans le cantique pascal de S. Romanus, les deux dactyles toniques ἄγωμεν · σπεύσωμεν de l'hirmus (1) se représentent dans toute la série des tropaires, quelquefois avec des assonances intentionnelles.

ἄπιστον · ἄστατον.
μάθετε · μαθηταί (2).
ἄγγελος · ἄνθρωπος.
φρίξωσι · πτήξωσι.

de même un imitateur anonyme (3), en célébrant les Pères de Nicée sur le même rythme :

ἴδετε · ἴδετε.
ἔχεεν · ὕδατα.
τούτους δὲ · ἔθετο.
λύτρωσαι · δέσποτα.

Les incises de quatre syllabes ne sont guère plus fréquentes que celles de trois, mais elles sont plus variées. Toutes se ramènent aux trois péons avec leurs substitutions ordinaires :

Péon second (4) : προείρηκεν.
Diiambe : οἱ γὰρ φρουροί.

(1) *Anal.*, p. 125.
(2) Nous avons expliqué déjà comment l'anapeste μαθηταί équivaut au dactyle μάθετε.
(3) *Anal.*, p. 494.
(4) Par exemple les incises 24, 25 et 26 du *Cantique pascal* de Romanus, *Anal.*, p. 125.

Péon troisième (1) : τρυχομένη.
Ditrochée : σπεῦσον σῶσον.
Péon quatrième (2) : λαμπροφορεῖ.
Choriambe : πάντα σαφῶς.

CLASSIFICATION ET NOTATION DES MEMBRES TONIQUES. — Nous pourrions continuer à distinguer ainsi les membres toniques de cinq, de six syllabes, etc., d'après la disposition de leurs accents. Mais il nous semble plus commode et plus court de classer immédiatement les incises de douze syllabes que l'on peut considérer comme les membres toniques d'une amplitude *maximum* (3).

Posons d'abord ce principe qui nous permettra d'établir une notation générale : *Un membre rythmique est défini par son étendue syllabique et par la disposition de ses accents.*

Or, de combien de manières peuvent être disposées les syllabes toniques dans un dodécasyllabe ? Nous savons d'abord que le spondée tonique est

(1) Incise 5 de l'hirmus du cantique τὸν ἴδιον ἄρνα, de Romanus p. 101 ; Cf., p. 108, ligne 5 et 26.

(2) Christ., *Anth.*, p. 62.

(3) Il est vrai que des incises de 13, de 14, de 15, et même de 16 syllabes se rencontrent quelquefois dans les cantiques ; mais ce sont plutôt des *périodes* que des *membres rythmiques* proprement dits. Dans l'*Acathistos*, par exemple, nous avons compté douze incises seulement, pour les douze salutations à la Vierge : les plus longues ont 16 syllabes ; mais elles se divisent chacune en deux membres rythmiques de neuf et de sept syllabes comme il suit :

χαῖρε, ὕψος δυσανάβατον · ἀνθρωπίνοις λογισμοῖς.
χαῖρε, βάθος δυσθεώρητον · καὶ ἀγγέλων ὀφθαλμοῖς.

En définissant toniquement les deux membres rythmiques, on a la notation de l'incise totale.

impossible dans la mélodie. Si deux accents sont juxtaposés, on conclut de deux hypothèses l'une : ou bien que l'un des deux accents est purement orthographique, ou bien que l'incise doit être partagée en deux membres rythmiques, à l'endroit même de la rencontre. Ainsi, dans un membre indivisible, toute syllabe qui précède ou qui suit une syllabe tonique de la mélodie est une syllabe atone.

D'autre part, quand on trouve dans une incise trois ou quatre syllabes atones consécutives, on s'aperçoit par la construction homotonique des tropaires similaires, qu'un accent secondaire doit être porté sur telle ou telle de ces syllabes ; par exemple, l'incise initiale de l' Ἀκάθιστος,

Ἄγγελος πρωτοστάτης

correspond, dans les tropaires de Sergius et de Romanus, à des incises de cette forme :

Γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι.	Ἵνα μάθωμεν πάντες
Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων.	Εἶδεν ἄσεμνον ὄψιν.
Θεοδρόμον ἀστέρα (1).	Νουθετῆσαι σπουδάζων (2).

On peut conclure que l'accent secondaire, dans l'intention des deux mélodes, devait se porter sur la troisième syllabe (3), et que l'incise Ἄγγελος πρω-

(1) Sergius, *Anal.*, p. 251, 253, 254.

(2) Romanus, p. 69, 71, 75.

(3) Au contraire, Oreste a accentué la 4e syllabe : Γένος τρυφὴν καὶ πλοῦτον, *Anal.*, p. 301 ; Cf. notre citation, p. 209. On comprend que ces accents secondaires, indéterminés dans l'hirmus et faibles dans la mélodie, n'aient pas formé une tradition aussi constante que les accents principaux.

τοστάτης se composait d'un trochée tonique, d'un dactyle et d'un trochée.

Cette autre incise heptasyllabe de S. Romanus καὶ συνεσκοτισμένῳ (1) a pour correspondances homotoniques :

καὶ ψηλαφῶν ἐζήτει	ἔφησεν ὄψονταί σε
καὶ βασιλεῖς οὐκ εἶδον	τῇ ἀφανεῖ πληγῇ μου (2).

Donc, ici, l'accent secondaire se porte sur la quatrième syllabe, et l'incise καὶ συνεσκοτισμένῳ se compose d'un dactyle et de deux trochées toniques.

De là, cette règle générale : *toute incise est décomposable en pieds toniques de deux ou de trois syllabes.* En d'autres termes, et pour nous servir des expressions de M. Gaston Paris : *Le rythme tonique de l'hymnographie est binaire ou ternaire, mais jamais quaternaire.*

Considérons maintenant les incises de douze syllabes : les unes sont accentuées sur l'antépénultième ; nous les désignons par les lettres majuscules A, B, C, etc., en réservant les caractères des voyelles : A, E, I, O pour les incises terminées par deux dactyles toniques (! . . ! . :), et les caractères des consonnes B, C, D, etc., pour les incises terminées par un trochée et un dactyle.

		SYLLABES TONIQUES
12 A.	χαῖρε, Μαρία, παρθένε ἀνύμφευτε	12, 9, 6, 3.
12 B.	πηγὴ ζωῆς, σκηνὴ Θεοῦ ἀνύμφευτε	11, 9, 7, 5, 3.
12 C	χαῖρε, κόρη, μῆτερ Θεοῦ ἀνύμφευτε	12, 10, 8, 5, 3.
12 D	χαῖρε, νύμφη, Θεοῦ σκηνὴ πανάχραντε	12, 10, 7, 5, 3.
12 E	Ὑψίστου σκηνὴ, παρθένε ἀνύμφευτε	11, 8, 6, 3.

(1) Romanus, p. 24.
(2) P. 24, 26, 27.

12 F	Ὑψίστου σκηνή, Θεοτόκε δέσποινα	11, 8, 5, 3.
12 G	χαῖρε, παρθένε, Μῆτερ Λόγου, δέσποινα	12, 9, 7, 5, 3.
12 I	χαῖρε, μῆτερ, χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε	12, 10, 8, 6, 3.
12 O	Μαρία, χαῖρε, παρθένε ἀνύμφευτε	11, 9, 6, 3.

Si l'on suppose que la dernière syllabe du membre proparoxyton en devient la première, on pourra former un tableau symétrique du précédent, et qui contiendra les diverses incises accentuées sur la pénultième. Nous les désignons par les minuscules italiques *a*, *b*, *c*, *d*, etc.

		SYLLABES TONIQUES
12 *a*	. ! . . ! . . ! . . ! .	11, 8, 5, 2.
12 *b*	: . ! . ! . ! . ! . ! .	10, 8, 6, 4, 2.
12 *c*	. ! . ! . ! . . ! . ! .	11, 9, 7, 4, 2.
12 *d*	. ! . ! . . ! . ! . ! .	11, 9, 6, 4, 2.
12 *e*	: . ! . . ! . ! . . ! .	10, 7, 5, 2.
12 *f*	: . ! . . ! . . ! . ! .	10, 7, 4, 2.
12 *g*	. ! . . ! . ! . ! . ! .	11, 8, 6. 4, 2.
12 *i*	. ! . ! . ! . ! . . ! .	11, 9, 7, 5, 2.
12 *o*	: . ! . ! . . ! . . ! .	10, 8, 5, 2.

Il y a deux catégories de membres rythmiqnes oxytons. Les uns sont accentués sur la finale et sur l'antépénultième ; ils se terminent ainsi par un crétique (! . !), équivalent au dactyle final des proparoxytons (! . :). Nous n'avons donc plus à nous occuper que des incises terminées par un anapeste tonique (. . !) ; et pour former le tableau de ces membres anapestiques, il suffit d'ajouter une syllabe tonique à la fin des proparoxytons, en retranchant la syllabe initiale. Nous aurons, en désignant cette dernière sorte d'incises par les lettres **a**, **b**, **c**, etc. :

		SYLLABES TONIQUES.
12 **a**	: . ! . . ! . . ! . . !	10, 7, 4, 1.
12 **b**	! . ! . ! . ! . ! . . !	12, 10, 8, 6, 4, 1.
12 **c**	. ! . ! . . ! . ! . . !	11, 9, 6, 4, 1.
12 **d**	. ! . . ! . ! . ! . . !	11, 8, 6, 4, 1.
12 **e**	! . . ! . ! . . ! . . !	12, 9, 7, 4, 1.
12 **f**	! . . ! . . ! . ! . . !	12. 9, 6, 4, 1.
12 **g**	: . ! . ! . ! . ! . . !	10, 8, 6, 4, 1.
12 **i**	. ! . ! . ! . . ! . . !	11, 9, 7, 4, 1.
12 **o**	! . ! . . ! . . ! . . !	12, 9, 6, 4, 1.

Ces notations peuvent être généralisées : supposons qu'une incise de douze syllabes, 12 A, par exemple, perde sa syllabe initiale, les onze autres gardant leur valeur tonique, nous pourrons donner à cette incise de onze syllabes la notation 11 A, et ainsi pour les incises 10 A, 9 A, etc.

De même, les lettres B, C, D. etc. ; *a*, *b*, *c*, *d*, **a**, **b**, **c**, **d**, etc., qui désignent des incises de douze syllabes, ayant telle ou telle disposition tonique, serviront aussi à noter les incises moins étendues, qui offrent une accentuation similaire, par exemple :

11 A	Νουνεχῶς, δυσωπῶ, ἐπακούσατε (1).
10 *f*	χαῖρε, βουλῆς ἀποῤῥήτου μύστις (2).
10 **b**	καὶ προκύψας τῷ πυλῶνι αὐτῆς (3).

Ces diverses conventions nous permettent de dresser les tableaux suivants, qui comprennent toutes les incises ou membres toniques, avec leur notation abrégée.

(1) Anastase. *Anal.*, p. 243.
(2) Sergius. p. 251.
(3) Romanus, p. 113.

MEMBRES TONIQUES PROPAROXYTONS

I. — Formant un seul pied tonique.

NOTATION	5.	4.	3.	2.	1.	SYLL. TONIQ.
5 A (Mésomacre)	:	.	!	.	:	3.
4 A (Péon second)		.	!	.	:	3.
3 A (Dactyle tonique)			!	.	:	3.

II. — Avec deux dactyles toniques à la base.

NOTATION	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.	SYLL. TONIQ.
12 A	!	.	.	!	.	.	!	.	.	!	.	:	12, 9, 6, 3.
11 A		:	.	!	.	.	!	.	.	!	.	:	9, 6, 3.
10 A			.	!	.	.	!	.	.	!	.	:	9, 6, 3.
9 A				!	.	.	!	.	.	!	.	:	9, 6, 3.
8 A					:	.	!	.	.	!	.	:	6, 3.
7 A						.	!	.	.	!	.	:	6 3.
6 A							!	.	.	!	.	:	6, 3.
12 E	.	!	.	.	!	.	!	.	.	!	.	:	11, 8, 6, 3.
11 E		!	.	.	!	.	!	.	.	!	.	:	11. 8, 6, 3.
10 E			:	.	!	.	!	.	.	!	.	:	8, 6, 3.
9 E				.	!	.	!	.	.	!	.	:	8, 6, 3.
8 E (cf. 8 A).					!	.	!	.	.	!	.	:	8, 6, 3.
12 I	!	.	!	.	!	.	!	.	.	!	.	:	12, 10, 8, 6, 3.
11 I		.	!	.	!	.	!	.	.	!	.	:	10, 8, 6, 3.
10 I (cf. 10 E),			!	.	!	.	!	.	.	!	.	:	10, 8, 6, 3.
12 O	.	!	.	!	.	.	!	.	.	!	.	:	11, 9, 6, 3.
11 O		!	.	!	.	.	!	.	.	!	.	:	11, 9, 6, 3.

III. — *Avec un trochée et un dactyle à la base.*

NOTATION	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.	SYLL. TONIQ.
12 B	.	!	.	!	.	!	.	!	.	!	.	:	11, 9, 7, 5, 3.
11 B		!	.	!	.	!	.	!	.	!	.	:	11, 9, 7, 5, 3.
10 B			.	!	.	!	.	!	.	!	.	:	9, 7, 5, 3.
9 B				!	.	!	.	!	.	!	.	:	9, 7, 5, 3.
8 B					.	!	.	!	.	!	.	:	7, 5, 3.
7 B						!	.	!	.	!	.	:	7, 5, 3.
6 B							.	!	.	!	.	:	5, 3.
5 B (cf. 5 A)								!	.	!	.	:	5, 3.
12 C	!	.	!	.	!	.	.	!	.	!	.	:	12, 10, 8, 5, 3.
11 C		.	!	.	!	.	.	!	.	!	.	:	10, 8, 5, 3.
10 C			!	.	!	.	.	!	.	!	.	:	10, 8, 5. 3.
9 C				.	!	.	.	!	.	!	.	:	8, 5, 3.
8 C					!	.	.	!	.	!	.	:	8, 5, 3.
7 C (cf. 7 B)						:	.	!	.	!	.	:	5, 3.
12 D	!	.	!	.	.	!	.	!	.	!	.	:	12, 10, 7, 5, 3.
11 D		.	!	.	.	!	.	!	.	!	.	:	10, 7. 5, 3.
10 D			!	.	.	!	.	!	.	!	.	:	10, 7, 5. 3.
9 D (cf. 9 B)				:	.	!	.	!	.	!	.	:	7, 5, 3.
12 F	.	!	.	.	!	.	.	!	.	!	.	:	11, 8, 5, 3.
11 F		!	.	.	!	.	.	!	.	!	.	:	11, 8, 5, 3.
10 F (cf. 10 C)			:	.	!	.	.	!	.	!	.	:	8, 5, 3.
12 G	!	.	.	!	.	!	.	!	.	!	.	:	12, 9, 7, 5, 3.
11 G (cf. 11 B)		:	.	!	.	!	.	!	.	!	.	:	9, 7, 5, 3.

MEMBRES TONIQUES PAROXYTONS

I. — Formant un seul pied tonique.

NOTATION	4. 3. 2. 1.	SYLL. TONIQ.
4 *a* (Péon tonique)	: . ! .	2.
3 *a* (Amphibraque)	. ! .	2.
2 *a* (Trochée toniq.)	! .	2.

II. — Avec un dactyle et un trochée à la base.

NOTATION	12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.	SYLL. TONIQ.
12 *a*	. ! . . ! . . ! . . ! .	11, 8, 5, 2.
11 *a*	! . . ! . . ! . . ! .	11, 8, 5, 2.
10 *a*	: . ! . . ! . . ! .	8, 5, 2.
9 *a*	. ! . . ! . . ! .	8, 5, 2.
8 *a*	! . . ! . . ! .	8, 5, 2.
7 *a*	: . ! . . ! .	5, 2.
6 *a*	. ! . . ! .	5, 2.
5 *a*	! . . ! .	5, 2.
12 *e*	: . ! . . ! . ! . . ! .	10, 7, 5, 2.
11 *e*	. ! . . ! . ! . . ! .	10, 7, 5, 2.
10 *e*	! . . ! . ! . . ! .	10, 7, 5, 2.
9 *e*	: . ! . ! . . ! .	7, 5, 2.
8 *e*	. ! . ! . . ! .	7, 5, 2.
7 *e* (cf. 7 *a*)	! . ! . . ! .	7, 5, 2.
12 *i*	. ! . ! . ! . ! . . ! .	11, 9, 7, 5, 2.
11 *i*	! . ! . ! . ! . . ! .	11, 9, 7, 5, 2.
10 *i*	. ! . ! . ! . . ! .	9, 7, 5, 2.
9 *i* (cf. 9 *e*)	! . ! . ! . . ! .	9, 7, 5, 2.
12 *o*	: . ! . ! . . ! . . ! .	10, 8, 5, 2.
11 *o*	. ! . ! . . ! . . ! .	10, 8, 5, 2.
10 *o* (cf. 10 *a*)	! . ! . . ! . . ! .	10, 8, 5, 2.

III. — *Avec deux trochées à la base.*

NOTATION	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.	SYLL. TONIQ.
12 *b*	!	.	!	.	!	.	!	.	!	.	!	.	12, 10, 8, 6, 4, 2.
11 *b*		.	!	.	!	.	!	.	!	.	!	.	10, 8, 6, 4, 2.
10 *b*			!	.	!	.	!	.	!	.	!	.	10, 8, 6, 4, 2.
9 *b*				.	!	.	!	.	!	.	!	.	8, 6, 4, 2.
8 *b*					!	.	!	.	!	.	!	.	8, 6, 4, 2.
7 *b*						.	!	.	!	.	!	.	6, 4, 2.
6 *b*							!	.	!	.	!	.	6, 4, 2.
5 *b*								.	!	.	!	.	4, 2.
4 *b* (cf. 4 *a*)									!	.	!	.	4, 2.
12 *c*	.	!	.	!	.	!	.	.	!	.	!	.	11, 9, 7, 4, 2.
11 *c*		!	.	!	.	!	.	.	!	.	!	.	11, 9, 7, 4, 2.
10 *c*			.	!	.	!	.	.	!	.	!	.	9, 7, 4, 2.
9 *c*				!	.	!	.	.	!	.	!	.	9, 7, 4, 2.
8 *c*					.	!	.	.	!	.	!	.	7, 4, 2.
7 *c*						!	.	.	!	.	!	.	7, 4, 2.
6 *c* (cf. 6 *b*)							:	.	!	.	!	.	4, 2.
12 *d*	.	!	.	!	.	.	!	.	!	.	!	.	11, 9, 6, 4, 2.
11 *d*		!	.	!	.	.	!	.	!	.	!	.	11, 9, 6, 4, 2.
10 *d*			.	!	.	.	!	.	!	.	!	.	9, 6, 4, 2.
9 *d*				!	.	.	!	,	!	.	!	.	9, 6, 4, 2.
8 *d* (cf. 8 *b*)					:	.	!	.	!	.	!	.	6, 4, 2.
12 *f*	:	.	!	.	.	!	.	.	!	.	!	.	10, 7, 4, 2.
11 *f*		.	!	.	.	!	.	.	!	.	!	.	10, 7, 4, 2.
10 *f*			!	.	.	!	.	.	!	.	!	.	10, 7, 4, 2.
9 *f*				:	.	!	.	.	!	.	!	.	7, 4, 2.
12 *g*	.	!	.	.	!	.	!	.	!	.	!	.	11, 8, 6, 4, 2.
11 *g*		!	.	.	!	.	!	.	!	.	!	.	11, 8, 6, 4, 2.
10 *g* (cf. 10 *b*)			:	.	!	.	!	.	!	.	!	.	8, 6, 4, 2.

MEMBRES TONIQUES OXYTONS

NOTE. — Les membres toniques régulièrement accentués sur la finale et qui reçoivent en outre un accent secondaire sur l'antépénultième, suivent la classification des proparoxytons ; nous les distinguerons seulement par les majuscules *italiques A*, *B*, *C*, etc. Ainsi dans l'*Acathistos* de Sergius, le groupe ἀνθρωπίνοις λογισμοῖς, (: . ! . : . !) sera noté 7 *C*.

I. — Membres de deux à cinq syllabes.

NOTATION	5. 4. 3. 2. 1.	SYLL. TONIQ.
5 a	. ! . . !	4, 1.
4 a (Choriambe)	! . . !	4, 1.
3 a (Anapeste)	: . !	1.
2 a (Iambe)	. !	1.

II. — Incises terminées par 2 anapestes toniques.

NOTATION	12.11.10.9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.	SYLL. TONIQ.
12 a	: . ! . . ! . . ! . . !	10, 7, 4, 1.
11 a	. ! . . ! . . ! . . !	10, 7, 4, 1.
10 a	! . . ! . . ! . . !	10, 7, 4, 1.
9 a	: . ! . . ! . . !	7, 4, 1.
8 a	. ! . . ! . . !	7, 4, 1.
7 a	! . . ! . . !	7, 4, 1.
6 a	: . ! . . !	4, 1.
12 e	! . . ! . ! . . ! . . !	12, 9, 7, 4, 1.
11 e	: . ! . ! . . ! . . !	9, 7, 4, 1.
10 e	. ! . ! . . ! . . !	9, 7, 4, 1.
9 e (cf. 9 a)	! . ! . . ! . . !	9, 7, 4, 1.
12 i	. ! . ! . ! . . ! . . !	11, 9, 7, 4, 1.
11 i (cf. 11 e)	! . ! . ! . . ! . . !	11, 9, 7, 4, 1.
12 o (cf. 12 a)	! . ! . . ! . . ! . . !	12, 10, 7, 4, 1.

III. — Incises terminées par un anapeste et un iambe.

NOTATION	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.	SYLL. TONIQ.
12 **b**	!	.	!	.	!	.	!	.	!	.	.	!	12, 10, 8, 6, 4, 1.
11 **b**		.	!	.	!	.	!	.	!	.	.	!	10, 8, 6, 4, 1.
10 **b**			!	.	!	.	!	.	!	.	.	!	10, 8, 6, 4, 1.
9 **b**				.	!	.	!	.	!	.	.	!	8, 6, 4, 1.
8 **b**					!	.	!	.	!	.	.	!	8, 6, 4, 1.
7 **b**						.	!	.	!	.	.	!	6, 4, 1.
6 **b** (cf. 6 **a**)							!	.	!	.	.	!	6, 4, 1.
12 **c**	.	!	.	!	.	.	!	.	!	.	.	!	11, 9, 6, 4, 1.
11 **c**		!	.	!	.	.	!	.	!	.	.	!	11, 9, 6, 4, 1.
10 **c**			.	!	.	.	!	.	!	.	.	!	9, 6, 4, 1.
9 **c**				!	.	.	!	.	!	.	.	!	9, 6, 4, 1.
8 **c** (cf. 8 **b**)					:	.	!	.	!	.	.	!	6, 4, 1.
12 **d**	.	!	.	.	!	.	!	.	!	.	.	!	11, 8, 6, 4, 1.
11 **d**		!	.	.	!	.	!	.	!	.	.	!	11, 8, 6, 4, 1.
10 **d** (cf. 10 **b**)			:	.	!	.	!	.	!	.	.	!	8, 6, 4, 1.
12 **f**	!	.	.	!	.	.	!	.	!	.	.	!	11, 9, 6, 4, 1.
11 **f** (cf. 11 **c**)		:	.	!	.	.	!	.	!	.	.	!	9, 6, 4, 1.
12 **g** (cf. 12 **b**)	:	.	!	.	!	.	!	.	!	.	.	!	10, 8, 6, 4, 1.

Ces tableaux auront, sans doute, quelque utilité ; mais il faut se rappeler toujours que les auteurs des rythmes toniques, uniquement guidés par la mélodie, laissaient souvent flotter les accents au début des incises. C'est pourquoi, plus les incises sont longues, et plus leurs premiers éléments toniques sont difficiles à déterminer.

COMPARAISON AVEC LES ANCIENS MÈTRES. — Dès le début de cet ouvrage, nous avons appliqué les termes de l'ancienne prosodie aux rythmes hymnographiques. Cette terminologie claire et précise, que nous ont léguée les métriciens, était nécessaire pour fixer les idées. Mais toutes les circonstances de la révolution rythmique que nous avons retracée et toute l'histoire ultérieure de l'hymnographie, témoignent que la nouvelle prosodie ne dérive aucunement de l'ancienne et que les mélodes n'ont jamais manifesté l'intention de renouveler, au profit de l'accent, les formes de versification disparues. Le caractère le plus remarquable du nouveau lyrisme est précisément ce renoncement absolu à toutes les apparences littéraires. Les mélodes sont des aèdes avant d'être des poètes : en tout cas, ce ne sont point des versificateurs.

M. W. Christ, dans son *Anthologie*, s'est livré à un long travail de comparaison entre les incises toniques de la nouvelle prosodie et les rythmes de la prosodie classique (1) : l'illustre métricien semble s'être fait illusion sur la valeur de ses ingénieux rapprochements. On l'a accusé même de ranger les rythmes des mélodes dans la catégorie des vers politiques. Ce serait là une grave erreur, mais nous ne pouvons croire qu'il l'ait commise : il y a, entre les incises toniques de l'hymnographie et les

(1) *Anth.*, p. xcv : « Huic secundo capiti de versibus et periodis hunc finem imponere constituimus, ut aliquot exempla versuum cum suis schematis (?) apponerem, quibus in exemplis selegendis id potissimum egi, ut byzantinos melodos veterum poetarum versus suo more imitatos esse demonstrarem. »

vers politiques, plusieurs différences considérables. qui ne pouvaient lui échapper.

1° Dans le vers politique, le retour régulier de l'accent se limite à la syllabe de l'hémistiche et à la pénultième, et quelquefois à la pénultième seule. Au contraire, dans les incises des cantiques, la loi de l'homotonie s'applique uniformément à tous les accents.

2° Les vers politiques sont généralement paroxytons (désinences féminines); la plupart des incises dans les cantiques des mélodes sont accentuées sur la finale ou sur l'antépénultième (désinences masculines).

3° Les vers politiques consécutifs sont monomètres, c'est-à-dire isosyllabiques et homotoniques entre eux, dans la mesure restreinte où ils observent l'homotonie ; les incises des cantiques sont d'une étendue variable, et les rythmes de deux incises consécutives peuvent être très-différents.

4° Les vers politiques ne sont pas destinés au chant, ni réunis en strophes, et l'on peut ajouter que la monotonie de leur construction est inconciliable avec la poésie lyrique ; au contraire, les correspondances des incises dans les œuvres des mélodes, existent, en principe, non d'une incise aux incises voisines, mais d'un tropaire primitif à tous les autres tropaires : chaque tropaire forme un tout rythmique, distinct pour les paroles des précédents et des suivants, mais identique avec les uns et les autres pour la mélodie : enfin l'ensemble des tropaires constitue un cantique dans le sens étymologique du mot.

5° Historiquement, les vers politiques dérivent véritablement des types de l'ancienne prosodie, soit du tétramètre trochaïque ou iambique, soit de l'iambique trimètre, soit enfin du scazon : ils portent la trace de leur origine et gardent exactement l'amplitude syllabique de leur type primitif ; les mélodes, au contraire, ne doivent rien à la poésie classique, et la variété de leurs rythmes vient précisément de ce qu'ils n'ont ni cadres à remplir, ni aucun modèle profane à ménager (1).

A plus forte raison, il est impossible d'admettre que les hymnographes aient pris pour modèle de leurs incises toniques la disposition des accents dans tel ou tel vers d'Homère, d'Hésiode, d'Euripide, voire même de Phérécrate (2). On a constaté que le vers initial des *Œuvres et jours*, correspond exactement, au point de vue tonique, aux deux premières incises d'une strophe de l'*Octoéchos*. Phérécrate a dit quelque part : Ἄνδρες, πρόσχετε τὸν νοῦν, et l'on observe qu'un autre tropaire de l'*Octoéchos* débute syntoniquement : Τὸν προφήτην Ἰωνάν. Enfin le mélode Nicolas semble avoir fait composer, exprès pour lui, une édition d'Euripide, afin d'y puiser des *hirmus* à sa fantaisie : En déplaçant les vers et les mots, et en dénaturant un peu le sens, il a em-

(1) W. Christ, *Metrik*, p. 373-376. Cf. H. Stevenson, *du Rythme dans l'Hymnogr.*, p. 42-44.

(2) Cette singulière hypothèse est insinuée, sinon défendue, dans un gros livre de Constantin Œconomos : Περὶ γνησίας Προφορᾶς τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσης (St-Pétersbourg, 1833). Cf. l'article déjà cité de T. Coupitoris, *Bull. Corresp. Hellén.*, 1878, p. 380. note.

prunté, chose admirable, à un chœur des *Troyennes* (1), le rythme tonique de son chant de Noël : οἶκος τοῦ Ἐφραθά.

Les rares savants, qui ont du temps à perdre, peuvent seuls remarquer ces merveilleuses coïncidences ; mais quand ils multiplieraient à l'infini leurs trouvailles, ils ne seraient jamais en droit de conclure que les mélodes aient eu autant d'esprit qu'eux et autant de loisirs.

RIMES ET ASSONANCES. — M. Stevenson a fourni de curieux exemples d'assonance, tirés des cantiques des mélodes (2). Nous pourrions en produire à notre tour et en remplir tout un livre ; mais nous croyons plus utile de signaler deux ou trois faits philologiques plus généraux.

1. La rime lyrique était certainement connue des anciens, elle consistait à ramener à des intervalles déterminés, non seulement les mêmes éléments métriques, mais encore les mêmes accents et les mêmes sons. C'est ce que l'on a constaté dans les chœurs de la tragédie athénienne. Toutefois l'assonance ne fut jamais, dans le lyrisme classique, qu'un ornement de luxe. L'ancienne prosodie était en même temps savante et populaire, elle se suffisait à elle-même pour donner aux vers et aux strophes toute l'harmonie désirable. Interprète reconnu et incontesté de toute poésie, le principe

(1) Les quatre premiers vers, signalés comme consécutifs, sont, avec des changements notables, les vers 513 et 533-535 de l'édition Didot. Nous avons cherché en vain le cinquième ἀρθείην δ'ἐπὶ πόντιον, qui est resté inconnu en Occident.

(2) *Du Rythme dans l'Hymnographie,* p. 52-58.

quantitatif n'éprouvait nul besoin de recourir à des secours étrangers. Bien plus, l'usage trop fréquent de l'assonance aurait passé pour une violation de la pureté du rythme, pour une rupture de son homogénéité et une atteinte à ses traditions. Les conditions de la prosodie nouvelle sont bien différentes. Le mélode ne prétend pas au titre de poète, et cependant il chante; il écrit en prose et pourtant il observe des lois rythmiques, et les tropaires, qui composent ses cantiques sont, entre eux, aussi rigoureusement semblables par le rythme que les strophes et les antistrophes d'autrefois. Le mélode se trouve donc indépendant, par son humilité même, de toute métrique scientifique. Il garde toute liberté de recourir exclusivement aux procédés rythmiques les plus simples et les plus sensibles à l'oreille des peuples. Parmi ces procédés populaires, l'assonance et la rime se présentent au premier rang.

2. Le principe quantitatif s'applique à chaque syllabe en particulier et lui donne une valeur absolue et invariable. Qu'une syllabe soit longue ou brève, sa quantité n'exerce aucune influence sur la quantité des syllabes voisines. Le principe tonique au contraire introduit, dans le langage et dans chaque mot, une sorte de *vie de relation*. L'accent soulève et attire à lui les syllabes qui précèdent; il soutient et laisse tomber doucement les syllabes qui suivent. Ce rapport de l'accent avec les désinences est d'autant plus sensible que la syllabe tonique n'est jamais éloignée de plus de deux rangs de la syllabe finale. Ainsi la désinence des mots com-

mence à l'accent même et l'*homotonie à la fin des incises a pour complément naturel l'homophonie.* C'est pourquoi la rime est devenue un élément rythmique dans la plupart des langues, dont la versification était fondée sur l'accent.

3. Dans les nouveaux cantiques, l'essence du rythme consiste seulement dans les correspondances isosyllabiques et homotoniques de l'hirmus aux tropaires et des tropaires entre eux. Si l'on s'en tenait à cette loi fondamentale, les idiomèles et généralement toutes les strophes considérées dans leur isolement, ne présenteraient aucune harmonie sensible. Les mélodes ont donc cherché à établir d'autres correspondances plus immédiates entre les incises d'un même tropaire. Ces correspondances intérieures des strophes peuvent être seulement homotoniques, comme dans les deux premières incises de l'*Acathistos*.

Ἄγγελος πρωτοστάτης
οὐρανόθεν ἐπέμφθη.

Mais dans d'autres tropaires, elles seront à la fois homotoniques et rimées.

Μέλλοντος Συμεῶνος
τοῦ παρόντος αἰῶνος (1).

A ce point de vue encore, la rime ou l'assonance était le moyen le plus naturel de procurer aux strophes le rythme intérieur qui semblait leur manquer.

(1) Trop. 13. *Anal.* p. 256.

4. L'homophonie est de deux degrés chez les mélodes : elle peut se restreindre, surtout pour les mots oxytons, à la seule syllabe finale, en dehors même de la consonne d'appui. C'est l'assonance la plus faible, celle qui correspond à notre rime suffisante. Ainsi πιστοί rime avec πολλοί, στολή avec στοργή, ὑψηλός avec ταπεινός (1). Dans les mots qui sont accentués sur la pénultième ou sur l'antépénultième, les mélodes recherchent l'homophonie des syllabes terminales tout entières : βαρβάρου répond à βορβόρου, παύσασα rime avec ἀπαλλάττουσα (2). Mais l'homophonie s'étend souvent au-delà de ces étroites limites et remonte jusqu'au dessus de l'accent. On trouve, par exemple, toujours dans le même cantique de Sergius, des rimes de deux et de trois syllabes : νικητήρια et εὐχαριστήρια (3), θεϊκή et τοπική (4), ἐμωράνθησαν et ἐμαράνθησαν (5), φθορέα et σπορέα (6). Beaucoup de rimes, suffisantes, ou même déjà riches pour les yeux, sont encore rehaussées pour l'oreille par l'iotacisme : ἔρεισμα et γνώρισμα (7), Συμεῶνος et αἰῶνος (8) στήλη et πύλη, Ἀθηναίων et ἁλιέων (9). — Il faut remarquer aussi que les hymnographes n'ont jamais connu cette règle de la versification française, qui défend de faire rimer un mot simple avec ses composés, ou

(1) *Ibid.*, p. 257.
(2) P. 255.
(3) P. 250.
(4) P. 257.
(5) P. 258.
(6) P. 260.
(7) P. 254.
(8) P. 256.
(9) P. 259.

un composé avec ses congénères. Les assonances de ce genre sont fort fréquentes dans les cantiques. Nous rencontrons, par exemple, dans l'espace de quelques tropaires, ἀπάνθρωπον rimant avec φιλάνθρωπον (1), συγκατάβασις avec μετάβασις (2) ἀρχηγέ avec χορηγέ (3). On était alors fort peu préoccupé d'étymologie ; comme d'ailleurs, dans la langue grecque, les mots changent notablement de sens en composition, l'esprit n'était pas choqué par de telles rencontres, et de son côté, l'oreille y gagnait une multitude de riches assonances. C'est la même raison qui permet de faire rimer en français des congénères d'une signification fort différente, tels que *face* et *surface*, *jour* et *séjour*.

5. L'emploi le plus élémentaire de la rime consiste à ramener la même désinence à la fin de deux vers consécutifs.

Οἱ ἐν πάσῃ τῇ γῇ μαρτυρήσαντες,
καὶ ἐν τοῖς οὐρανοῖς μετοικήσαντες,
οἱ τὰ πάθη Χριστοῦ μιμησάμενοι,
καὶ τὰ πάθη ἡμῶν ἀφαιρούμενοι (4).

Ces quatre incises (11 A) terminées par une dipodie dactylique, riment ici deux à deux. Mais rien n'empêche que, dans d'autres tropaires, elles finissent toutes quatre sur une seule rime ; nous aurons même une série de cinq vers, les quatre premiers

(1) P. 255.
(2) P. 257.
(3) P. 259.
(4) *Cantique funèbre* de S. Romanus, p. 44.

de onze syllabes, le dernier de dix, tous homophoniques :

Ἰδοὺ νῦν, ἀδελφοί, ἡσυχάσατε,
τῷ κειμένῳ λοιπὸν μὴ ὀχλήσατε,
ἠρεμήσατε, θορύβου λύσατε,
καὶ τὸ μέγα μυστήριον βλέψατε,
φοβερᾷ ὥρᾳ σιωπήσατε (1).

Cette rime sourde cinq fois répétée réprésente admirablement le deuil silencieux qui entoure un lit de mort. Dans le cantique de S. Romanus *sur la trahison de Judas*, on trouve, à divers tropaires, des séries d'incises monorimes, semblables aux stances de nos plus anciens poètes (2). On voit aussi, par l'exemple précédent, que l'assonance peut avoir lieu entre des membres imparisyllabiques. Les deux premières incises de chaque tropaire dans une ode de S. Cosmas (3) riment entre elles d'une manière fort remarquable.

Συνεσχέθη,	Βροτοκτόνον
ἀλλ' οὐ κατεσχέθη.	ἀλλ' οὐ θεοκτόνον.
Ἀνῃρέθης	Βασιλεύει
ἀλλ' οὐ διῃρέθης	ἀλλ' οὐκ αἰωνίζει.

(1) *Cantique funèbre* d'Anastase, p. 246 ; à la 4e incise, le card. Pitra écrit βλέπετε, mais le texte de Goar, βλέψατε est beaucoup plus favorable à l'assonance, et nous ne croyons pas que les *énallages de temps* soient aussi familières à Anastase qu'à Romanus.

(2) *Anal.*, p. 93, trop 4 et 6. cf. Stevenson, l. c. p. 56.—On pourrait comparer les cinq vers monorimes d'Anastase et de Sergius avec les strophes de *la Vie de S. Alexis*, un des premiers monuments de notre langue. Voir Constans : *Chrestomathie de l'ancien Français*, p. VIII et 5.

(3) *Triodion*, p. 731. Cf. Christ, *Anth.* p. 198.

Mais l'homotonie des finales est nécessaire, et θυγάτηρ par exemple ne rime point avec πατήρ, ni ἄφνω avec πονῶ.

6. Le plus souvent, les assonances sont croisées comme dans la langue française :

χαῖρε, χαρᾶς	ὁ λάμψας
τῶν ἀνθρώπων βρῶσις ·	τοῖς θαύμασι,
χαῖρε, ἀρᾶς	καὶ σβέσας
τῶν προγόνων λύσις (1).	τοῖς δόγμασι (2).

Le cantique de Sergius est rempli de ces rimes croisées, l'une est ordinairement masculine et l'autre féminine, comme dans les deux exemples ci-dessus ; dans le premier cas, c'est un oxyton qui alterne avec un paroxyton, dans le second, l'alternance est inverse ; la désinence faible ou trochaïque commence, et le dactyle ou crétique tonique vient après. Le commentaire iambique de Manuel Philé, dont nous avons parlé déjà, est une merveille d'homotonie et d'assonances. Citons les vers 16 et 17, où les mots se répondent l'un à l'autre comme des échos :

(12 *b*) Ὕψος δυσανάβατον ἀνθρώπον γένει
(12 *b*) Βάθος δυσεξάγγελτον ἀγγέλων φύσει (3).

(1) Cantique de la Dormition de la Vierge. *Anal.* p. 263.

(2) Cantique à S. Grégoire le Thaumaturge, p. 666.

(3) Man. Philæ *Carmina*, éd. Emm. Miller, T. II, p. 317. On peut remarquer en passant que ces deux vers sont iambiques par la quantité et trochaïques par l'accent.—M. Stevenson a cité, p. 54 un très-curieux exemple de rimes croisées, tiré de l'*idiomèle* de Cassia pour la fête de Noël ; cf. *Ménées*, Décembre XXV, p. 193 et Christ, *Anth.*, p. 108.

On voit que les tendances de la poésie populaire sont partout les mêmes et que les poètes byzantins ne se faisaient pas scrupule de remplacer au second pied les iambes par des pyrrhiques, plutôt que de déranger un accent ou de perdre une riche assonance. « On ne peut se passer de la rime dans les idiomes dont la prosodie est peu marquée », a dit Mme de Staël ; il en est de même dans les langues dont la prosodie légitime a disparu.

VII. — L'ACROSTICHE INTÉRIEUR.

L'acrostiche est un autre procédé de la poésie populaire et primitive. Nous trouvons chez les Hébreux, non-seulement des acrostiches alphabétiques réguliers (1) mais des acrostiches triples (2), et octuples (3). D'autres sont irréguliers ou incomplets (4). Il y a en outre des cantiques de 22 versets, tels que le cinquième chapitre des *Thrènes*. Enfin, au début du livre de Nahum, l'étendue du cantique ne permettant pas l'acrostiche complet, les lettres qui font défaut ont été reportées symétriquement à la suite des lettres initiales (5).

La littérature grecque ne nous offre rien de semblable à l'époque classique. Mais un auteur de *l'Anthologie palatine* nous présente « les quatre-vingt-

(1) *Ps*. CXI, CXXII; *Prov*. XXXI, 10-31 ; *Thr*. I. 1-22 ; II, 1-22 ; IV, 1-22.

(2) *Thr*. III 1-66.

(3) *Ps*. CXIX.

(4) *Ps*. IX-X, XXV, XXXIV, XXXVII, CXLV.

(5) *Nahum*, I, 2-10. Cf. G. Bickell, *Zeitschrift d. Morgenl. Gesell.* T. XXXIV. p. 559.

seize attributs de Bacchus : bataillon symétrique en colonne serrée, par quatre de profondeur, sur vingt-quatre lignes, commandées chacune par une lettre de l'alphabet (1). » Après Bacchus, vient le tour d'Apollon, dont les attributs traditionnels sont groupés de la même manière.

Les livres Sibyllins de Rome, dans leur rédaction primitive, employaient fréquemment l'acrostiche et ce procédé artificiel sert d'argument au scepticisme de Cicéron contre le caractère inspiré de la Sibylle (2). A l'exemple des livres sacrés, plusieurs fragments poétiques d'Ennius suivaient cet acrostiche nominal : *Q. Ennius fecit.*

Les mélodes grecs semblent avoir emprunté l'habitude de l'acrostiche, soit à l'Écriture elle-même, soit aux hymnographes syriens. Dans les cantiques de S. Ephrem, nous rencontrons tantôt l'acrostiche alphabétique régulier (3), tantôt les lettres de rang impair (4), tantôt celles de rang pair (5), tantôt l'alphabet rétrograde à la suite de l'alphabet direct (6); tantôt l'acrostiche nominal : *Ephrem*; ou : *le pau-*

(1) De Marcellus, *Introduction* de son *Nonnos*. p. XXX. *Antholog.* Ed. Jacobs. IX, 524 et 525.

(2) *De Divinat.* II. 54. « Non esse autem illud carmen furentis, quum ipsum poema declarat (est enim magis artis et diligentiæ, quam incitationis et motus), tum vero ea, quæ ἀκροστιχὶς dicitur, quum deinceps ex primis versuum litteris aliquid connectitur, *ut in quibusdam Ennianis* : id certe magis est attenti animi, quam furentis. »

(3) *S. Ephræmi Syri Carm. Nisib.* ed. G. Bickell, Lipsiæ, 1866, V, VI, XI, L, LXV, LXVIII, LXIX, LXX.

(4) *Ibid.* I, et dans l'édition romaine d'Assémani, T. II, 608.

(5) Ed. rom. II. 608.

(6) Ed. rom. III. 473-476.

vre Ephrem (1) ; tantôt enfin l'acrostiche qu'on pourrait appeler explicatif ou oratoire, tel que : *ma voix gémit, ô habitants de Nisibe* (2).

Toutes ces formes artificielles ont passé dans l'hymnographie des Grecs. Déjà S. Méthode, dans *l'hymne des Vierges*, avait disposé ses strophes dans l'ordre alphabétique. Ce procédé, le plus simple de tous, le plus conforme au but mnémotechnique de l'acrostiche, resta toujours dans la tradition des mélodes (3).

L'acrostiche alphabétique peut non seulement gouverner les lettres initiales des tropaires, mais encore atteindre les incises principales de la période. Ainsi dans l'idiomèle des Rameaux (4), dans l'hymne de l'adoration de la Croix (5) et dans les *improperia* ou reproches du Christ à son peuple (6), la trame de l'acrostiche pénètre les tropaires eux-mêmes et marque la subdivision des membres. Le même procédé s'appliquait aux canons. Dans le *Diodion* de S. Jean Damascène, pour la fête de l'Annonciation, le dialogue s'établit entre l'Ange et la Vierge. Le premier tropaire contient, aux sections dominantes

(1) *Carm. Nisib.* II. XII.

(2) *Ibid.* III.

(3) Acrostiches alphabétiques : Romanus (?) *Anal.*, p. 230 ; Sergius : p. 250, 253 ; Orestes : 300. De même, dans l'*Euchologe*. édit. rom. p. 209, les tropaires de *la petite bénédiction* et un grand nombre de canons dans *les Ménées*, par exemple celui de Théophane, pour le 25 mars. — Quelques cantiques plus courts se bornent aux deux lettres symboliques A et Ω. On trouve l'Acrostiche rétrograde employé par Romanus (?), *Anal.* p. 235.

(4) *Anal.* p. 476.

(5) *Ibid.* p. 482.

(6) *Ibid.* p. 484.

du rythme, les quatre premières lettres de l'alphabet : le second nous conduit à la huitième lettre, et ainsi les six tropaires remplissent l'alphabet direct. Puis le début de l'ode Ὡς ἐμψύχῳ commence l'acrostiche rétrograde qui se poursuit jusqu'à l'A initial (1). Georges de Sicile, dans le cantique de la Présentation (2), et Barthélemy, dans son canon pour la dédicace de Grotta Ferrata (3) ont observé les mêmes règles.

« N'eussions-nous pas d'autre témoignage que ceux des trois saints hymnographes Jean de Damas, Georges et Barthélemy, conclut ici le card. Pitra, nous serions en droit de tirer une conclusion rigoureuse. Dans ce double acrostiche qui pénètre le tissu des tropaires et qui suppléerait au besoin à l'absence des points diacritiques, le procédé syllabique est évident et le mécanisme entièrement à découvert (4). » Ici en effet les incises principales du rythme, sont nettement détachées les unes des autres, et cela dans 18 tropaires de forme identique pour l'hirmus Ἄκουε κόρη, et dans 18 autres pour l'hirmus Ὡς ἐμψύχῳ. Si le dernier groupe d'incises est soustrait à la loi de l'acrostiche, c'est pour préparer librement l'acclamation finale, empruntée à l'Écriture et par conséquent immuable.

(1) Voir ce *Diodion* dans Christ, qui l'attribue, par erreur, à Théophane : *Anth.*, p. 240, et les observations de M. H. Stevenson : *du Rythme dans l'Hymnographie*, p. 46.

(2) *Ménées*, éd. Ven. Novembre. p. 158 ; et Stevenson, l. c. p. 48. Cf. sur Georges, card. Pitra, *Hymnogr*. p. 19 et *Anal*. p. XXXII.

(3) Stevenson, l. c. p. 47. Le canon est de l'an 1031, et non 1131 comme le porte l'*Hymnographie*.

(4) *Hymnogr*, p. 21.

L'auteur des *Analecta* regrettait de n'avoir pas à présenter un plus grand nombre d'exemples analogues à ceux que nous venons de citer. En voici quelques autres que les éditeurs si clairvoyants de l'*Euchologe* n'ont pas remarqués. Toutes les lignes qui suivent sont en style syntonique, à la manière de S. Sophrone, c'est-à-dire terminées par deux dactyles (1).

Ἀμέτρητος ὑπάρχει · τοῖς ἀσώτως βιοῦσιν · ὁ θάνατος ·
Βρυγμὸς · ὀδόντων καὶ κλαυθμὸς · ἀπαράκλητος ·
Γνόφος ἀφεγγὴς · καὶ σκότος ἐξώτερον · καὶ σκώληξ ἀκοίμητος ·
Δάκρυα ἀνενέργητα · καὶ κριτὴς ἀσυμπάθητος · κ. τ. λ.

Ἐφώνησεν ἡ σάλπιγξ · ὡς ἐξ ὕπνου νεκροὶ · ἐξανίστανται ·
Ζωὴν · ποθοῦντες τὴν οὐράνιον · ἀναδέξασθαι ·
Ἤλπισαν εἰς σὲ · τὸν Κτίστην καὶ Κύριον · μὴ κρίνῃς τοὺς δούλους [σου ·
Θνητὸς γὰρ ὁ ἀθάνατος · δι' ἡμᾶς ἐχρημάτισας · κ. τ. λ.

Ἰδοὺ καὶ τὰ στοιχεῖα · οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ · ἀλλαγήσονται ·
Καὶ πᾶσα κτίσις ἀφθαρσίαν · ἠμφίασται ·
Λέλυται φθορὰ · καὶ σκότος ἠφάνισται · ἐν τῇ παρουσίᾳ σου ·
Μέλλεις γὰρ πάλιν ἔρχεσθαι · μετὰ δόξης ὡς γέγραπται · κ. τ. λ.

Φανεὶς ἐκ τῆς Παρθένου · παρθενίας με, Λόγε · ἀξίωσον ·
Χοροὶ · παρθένων τὰς λαμπάδας · ἀνάψαντες ·
Ψάλλουσιν εἰς σὲ · ποθοῦντες τὴν δόξαν σου · καὶ αὖθις συνεισέρ- [χονται ·
Ὥσπερ γὰρ εἰς οὐράνιον · νυμφῶνα χορεύουσι · κ. τ. λ.

A la page qui précède ces Stichères (2), nous en trouvons deux autres d'un rythme un peu différent mais de la même forme acrostichale :

(1) *Euchol.* Ed. Rom. p. 304 et 305.
(2) *Ibid.*, p. 303.

Ἀρχή μοι καὶ ὑπόστασις· τὸ πλαστουργόν σου γέγονε πρόσταγμα·
Βουληθεὶς γὰρ ἐξ ἀοράτου τε · καὶ ὁρατῆς με ζῶον συμπῆξαι
Γῆθέν μου τὸ σῶμα διέπλασας · [φύσεως ·
Δέδωκας δέ μοι ψυχὴν · κ. τ. λ.

et dans le *Triodion* (1), aux Vêpres du second dimanche de Carême, sous le nom de Joseph l'Hymnographe, après indication de l'*hirmus* Ἀμέτρητος ὑπάρχει que nous venons de citer intégralement, deux tropaires présentent ces initiales

Ἀμέτρητα..... Βρυγμόν..... Γέενναν..... Δάκρυα.....
Ἐμὲ τόν..... Ζήτησον..... Ἤθη..... Θνήξαντα.....

L'acrostiche nominal est plus fréquent peut-être que l'acrostiche alphabétique. Les mélodes revendiquent parfois leurs œuvres, et comme celles-ci ont un caractère tout-à-fait impersonnel, comme le plus souvent nous manquons de tout élément de critique, le plus sage est de s'en rapporter, dans les cas ordinaires, à cette signature d'un nouveau genre. De même l'absence de l'acrostiche nominal, lorsqu'un auteur a l'habitude de l'employer, peut servir d'argument négatif contre l'authenticité d'un poème. Ainsi Romanus et Joseph l'Hymnographe s'affirment eux-mêmes explicitement dans leurs cantiques. Lorsque cette affirmation fait défaut, les preuves tirées de la similitude du langage et du style ne produisent jamais qu'une vraisemblance, et l'ouvrage reste douteux. Il est évident que cet argument ne s'applique qu'au seul cas où aucun

(1) *Triodion*, éd. rom., p. 301.

argument historique ou traditionnel ne peut être invoqué. L'acrostiche de l'hymne ἀκάθιστος est alphabétique, mais les renseignements relatifs à l'origine du poème et le témoignage de plusieurs manuscrits suffisent à en désigner l'auteur.

Dans les cantiques mutilés, la chute de certaines lettres acrostichales peut donner lieu à diverses conjectures. C'est là surtout qu'il faut être prudent. Vous lisez : N. I. K. O, puis un silence. Gardez-vous de crier victoire, ne décidez pas trop vite ; qui pourra trancher le différent entre un Nicodème et un Nicolas ? Vous seriez trop heureux si un Nicéphore, un Joannicius et un Nicon ne se mettaient sur les rangs. On adopte un nom, quelquefois un peu au hasard ; il reste à choisir entre dix homonymes : entre Nicéphore de Constantinople et Nicéphore Callisti, entre Nicolas Cabasilas et Nicolas Calliclès, entre Nicodème Naxius et Nicodème d'Arimathie. Si l'on a un parti pris contre ce dernier, un Nicodème tout court peut revendiquer ses droits (1). La multiplicité des mélodes de même nom n'est pas un petit embarras, même quand l'acrostiche est complet. Le cantique porte la signature d'un Jean, d'un George, d'un Théodore ? Hélas ! il y a dix Théodore, treize Georges et seize Jean pour le moins, tous mélodes. Auriez-vous l'acrostiche idéal de Jean de Damas ; il vous faudrait encore préciser entre l'oncle et le neveu. Rencontreriez-vous le nom très explicite de Théodore Studite ; est-ce le grand Théodore ou Théodore le jeune ?

(1) Voir la longue liste de près de 300 mélodes dans l'*Hymnogr.* p. CLIII.

Etait-ce le souci de la propriété littéraire, qui poussait ainsi les mélodes à graver leurs noms sur leurs œuvres ? La prétention est innocente et le soupçon n'a rien d'injurieux ; mais quelques-uns semblent pousser trop loin la précaution. Dans le *Tropologion*, un certain *Job* répète jusqu'à onze fois les trois lettres qui doivent l'immortaliser (1). Le card. Pitra parle d'un canon monumental (*canon atlanticus*) d'Elie de Jérusalem (2). L'acrostiche Ἡλίου μελώδημα s'étend à 99 tropaires, et le nom seul Ἡλίου en embrasse 47. La première ode contient l'Η initial trois fois répété au début des tropaires et le Λ répété dix fois. Les douze tropaires de l'ode troisième (la seconde est toujours absente) commencent tous par un Ι, ceux de la quatrième par l'Ο, ceux de la cinquième par l'Υ. Ici le poète agissait plutôt par modestie, car son nom devient presque introuvable.

Mais la palme de l'acrostiche nominal revient à Jean des Euchaïtes ou Jean Mauropus. Dans une ode qui a été publiée intégralement par M. Stevenson, « chaque vers commence par une des lettres de son nom, de manière à suivre la gradation suivante : le premier tropaire donne la série des lettres du nom ΙΩΑΝΝΟΥ, le second seulement celui de ΩΑΝΝΟΥ, le troisième de ΑΝΝΟΥ, le quatrième de ΝΝΟΥ, le cinquième de ΝΟΥ, le sixième de ΟΥ, et le dernier enfin commence par la lettre Υ (3). » Nous ne citerons que le premier tropaire :

(1) *Anal.*, pp. 425-431.
(2) *Ibid.* p. LXXVII.
(3) *Du Rythme dans l'Hymnogr.* pp. 49-50. Cf. *Anal.* p. LXXVIII.

Ἰάτρευσόν μου, δέσποτα, τὴν ψυχήν,
Ὡς ψυχῶν ἰατρὸς εὐστοχώτατος,
Ἁμαρτιῶν
Νόσῳ συσχεθεῖσαν, καὶ ζοφερᾷ
Νυκτὶ ποικίλων θλίψεων
Ὅλην σκοτισθεῖσαν, ὅπως ἀεὶ
Ὑμνῶ τὴν εὐσπλαγχνίαν
. . . .
(τε) καὶ τὸ ἄμετρόν σου ἔλεος.

Sauf les exceptions fantaisistes de Job, d'Élie et de Jean Mauropus, l'acrostiche nominal ne peut être imputé à mal aux mélodes. Romanus, Anastase, Théodore faisaient précéder leurs noms des plus humbles épithètes. Souvent le nom même disparaissait pour faire place au seul qualificatif de *pauvre*, ou de *pécheur*. La liturgie était d'ailleurs soumise à une législation sévère, et le Concile de Laodicée avait depuis longtemps interdit toute composition liturgique anonyme, ou émanée d'auteurs incompétents. L'acrostiche était le signe extérieur d'une origine légitime et quand les chantres sacrés prononçaient successivement les initiales attendues, le pontife, le clergé, le peuple lui-même, qui se rappelaient, d'une année à l'autre, toutes les phases du cycle liturgique, reconnaissaient avec joie leurs mélodes de prédilection, et devançaient, pour ainsi dire, par la prière intérieure, la psalmodie lente et grave des tropaires.

Mais nous n'avons parlé de l'acrostiche intérieur, que pour montrèr comment les incises rythmiques se détachent les unes des autres, celles-ci plus longues, celles-là plus courtes, chacune avec

son amplitude syllabique constante et ses accents réguliers. On vient de lire un tropaire de Jean Mauropus, où les incises sont très nettement distinctes, l'acrostiche prévenant toute confusion. L'hirmus indiqué par le manuscrit de Vienne commence ainsi : Ἐξέστη ἐπὶ τούτῳ. Or, nous pouvons ici exercer un contrôle décisif sur la valeur des théories que nous venons d'exposer. La dernière ode du *Canon satirique* de Michel Psellus (1) annonce précisément le même rythme. Comparons les incises similaires : nous avons d'abord, dans le tropaire de Jean Mauropus, un membre de onze syllabes, avec ses accents principaux sur la seconde, la sixième et la onzième (11 I.) Voici les quatre incises correspondantes de Psellus :

Στηρίξας σου τοὺς πόδας ἐν τῷ ληνῷ.
Τὰς τάξεις τῶν ἀγγέλων ἐν οὐρανῷ.
Ἀσκήσεως κανόνας οὐκ ἀναγνούς.
Στεφάνους ἐξ ἀμπέλων σῇ κορυφῇ.

Il nous faut ensuite une seconde incise de onze syllabes, accentuée sur la troisième, la sixième et la neuvième (11 A) :

ἐν τοῖς βότρυσιν ἔχεις τὰς χεῖρας σου.
ἐπὶ γῆς δὲ ἐκπλήττεις ἀνθρώπων ψυχάς.
ἀσκητὴς ἀνεφάνης αὐτόματος.
ἐπιθήσωμεν, πάτερ Ἰάκωβε.

Au troisième rang, vient une courte incise de quatre syllabes, avec l'accent principal sur la dernière (4 *A* ou 4 a) :

(1) C. Sathas, *Bibl. gr.*, T. IV, p. 181.

καὶ τοῖς ἀσκοῖς.
ὅτι τὰ σά.
ἀσκῶν σοφέ.
καὶ τοῖς ὠσί.

En quatrième lieu, apparaît un membre de dix syllabes, accentué sur la première, la cinquième et la finale (10 b) :

πέμπεις σου τὸ βλέμμα, πάτερ σοφέ.
χείλη ἐναρμόττων ἐν τοῖς ἀσκοῖς.
ἄσκησον τὴν ὄντως ἀσκητικήν.
βότρυας κρεμάσωμεν εὐφυῶς.

Sans pousser plus loin la comparaison, on peut dire que l'acrostiche de Jean Mauropus marque très exactement la subdivision des incises, non-seulement dans son propre cantique (1), mais encore dans l'ode profane et impertinente de Psellus.

VIII. — PROJET D'HIRMOLOGE

L'*Hirmus* dont nous venons d'expliquer l'importance, a donné son nom à un livre liturgique : τὸ Εἱρμολόγιον, l'*hirmologe*.

(1) M. Stevenson ne semble pas avoir remarqué que le 1er tropaire de Jean Mauropus, cité à la page 340, avait perdu une incise de sept syllabes immédiatement avant l'incise finale. Cette incise (7 *b*) se retrouve dans les autres tropaires du mélode : 2e trop. καὶ πεπαλαιωμένον, 6e trop. δηλοῦντα τῆς καρδίας, etc. ; de même dans Psellus : 1er trop. οὐδόλως ἐπασθμαίνων, 3e trop. ἀσκήσεως τοὺς ἄθλους, etc. Cette comparaison entre tropaires similaires est un procédé désormais indispensable à la critique des textes hirmologiques.

Ce livre, défini par Suidas d'une si singulière façon (1), n'est autre que le recueil des εἱρμοὶ avec la mélodie notée qui leur convient.

Un *hirmologe* manuscrit a été signalé dans la bibliothèque de Patmos, décrite par M. Guérin (2). Il serait intéressant de le consulter, car il se rapporte sans doute à la période hymnographique primitive. Nous en avons trouvé un autre du xve siècle, à la bibliothèque nationale (3).

De nos jours, Jean Lampadarios a donné à Constantinople plusieurs éditions de l'hirmologe moderne, avec la nouvelle notation musicale de Chrysanthe de Madytos (4).

L'hirmologe que nous avons entre les mains (2e édition de 1837), contient à peine le tiers des εἱρμοὶ des canons et un certain nombre d'εἱρμοὶ de stichères similaires ; mais on y chercherait en vain les rythmes magnifiques du *tropologion*. Si nous écartons l'élément musical fort important pour les Grecs, mais étranger à la question qui nous occupe, si nous indiquons la structure syllabique et tonique des εἱρμοὶ avec le même soin que met Jean Lampadarios à régler la mélodie, si nous ajoutons aux cent cin-

(1) Εἱρμολόγιον · βιβλίον τι.

(2) *Description de l'île de Patmos*. cod. 206.

(3) Cod. 804 du suppl. grec jusqu'à la page 91.

(4) Εἱρμολόγιον τῶν Καταβασιῶν Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου μετὰ τῶν Κανόνων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ καὶ συντόμου εἱρμολογίου, ἐξεγημένα κατὰ τὴν νέαν τῆς Μουσικῆς μέθοδον ἐπιθεωρηθέντα ἤδη καὶ διορθωθέντα ἀκριβῶς παρὰ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου νῦν δεύτερον ἐκδοθὲν εἰς τύπον ἀναλώμασιν ἰδίοις · Κωνσταντίνου πόλις ἐκ τῆς τοῦ Παναγίου τάφου τυπογραφίας · αωλθ' 1839. La troisième édition, citée par M. Christ, *Anth.*, p. LXXII, est de 1856.

quante rythmes de l'éditeur de Constantinople quatre ou cinq cents autres rythmes qu'il a négligés, nous aurons fait, nous aussi, notre hirmologe, à l'usage, non des chantres, mais des philologues.

Nous avons en effet quelque raison de croire que ce travail serait un véritable service rendu à la philologie byzantine.

Jusque dans ces dernières années, et malgré les publications du card. Pitra, malgré l'ouvrage de MM. Christ et Paranikas, tous les éditeurs qui se sont trouvés en présence de textes hymnographiques, ont paru ignorer le sens de l'hirmus, ils l'ont signalé conformément aux manuscrits, sans chercher, ou du moins sans expliquer le rapport rythmique qui existe entre ces premiers mots d'un texte inconnu et les tropaires de leur auteur, reproduits *in extenso*. Prenons pour exemple un canon grammatical de Théodore Prodrome, publié dans un des *Annuaires de l'Association des études grecques* (1), d'après une copie du conservateur de la Bibliothèque de Smyrne. L'ouvrage est insignifiant en lui-même, mais il nous intéresse par l'application des lois que nous avons posées. La mélodie est du deuxième ton, la première ode a, dit-on, pour hirmus : Ἐν βυθῷ κατέστρωσε ποτέ. Mais cette indication n'apprend pas grand chose au lecteur. C'est une énigme de plus à résoudre, et déjà le texte de Théodore Prodrome, hérissé de leçons vicieuses, absorbe assez l'attention. Mais que l'on se reporte à un *hirmologe*, et l'on saura à l'avance que les trois tro-

(1) Année 1876. p. 131.

paires du *pauvre moine* ont chacun, ou doivent avoir, soixante-cinq syllabes exactement, avec des repos ménagés selon le *schema* syllabique : 9, 7, 12, 12, 8, 6, 11 ; que la première incise est accentuée sur la finale, la sixième sur la pénultième, les cinq autres sur l'antépénultième (1); et toute comparaison faite entre l'hirmus et la première strophe du grammairien, on constatera que le rythme, observé d'une manière irréprochable, est une garantie de plus des leçons adoptées. L'examen des deux strophes suivantes serait moins favorable au texte : on pourrait du moins observer que le barbarisme βότορ doit être remplacé par βότης, et non par βοτήρ, inconciliable avec le rythme, qu'il manque un dissyllabe entre le mot βορά et les mots suivants, que le troisième tropaire débute par Γηγενής, non par Εὐγενής qui rompt l'acrostiche, que le mot πάντες est inacceptable pour le rythme comme pour le sens, et l'on ferait des remarques analogues pour les odes qui suivent (2).

(1) D'après les tableaux que nous avons donnés plus haut, le *schema* syllabique et tonique de cet hirmus serait : 9 *D*, 7 B, 12 A, 12 C, 8 A, 6 *b*, 11 B. — Le canon Ἐν βυθῷ, du deuxième ton, est surtout familier à Théophane : *Ménées, Avril* I, p. 2 ; III, p. 9 ; XXIII, p. 87 ; *Mai*, p. 56, 59, 82 ; *Juin*, p. 36 ; *Juillet*, p. 58, 141 (avec un acrostiche alphabétique rétrograde). Cf. Joseph, *Mars*, p. 63 et 113 ; Métrophane, *Pentecost.*, p. 88.

(2) Une note de l'éditeur (p. 122) nous avertit que la seconde ode manque, et cependant l'acrostiche alphabétique n'est pas interrompu. Le même fait se présente dans le *Canon satirique* de Michel Psellus contre le moine Jacob (C. Sathas, *Bibl. Gr., medii aevi*, IV, p. 177) dont nous avons parlé plusieurs fois. Mais M. Sathas, ou plutôt son correspondant de Venise, ne trouvant pas de seconde ode dans le manuscrit, et constatant d'autre part que l'acros-

Mais cet hirmologe, pour être complet et faire autorité dans la matière, demanderait des recherches laborieuses à travers les manuscrits, et réclamerait au moins deux volumes surchargés de grec, et insupportables au lecteur. Nous avions abordé ce travail, et nous en gardons entre les mains les matériaux amassés depuis dix ans. Actuellement, nous comptons dans nos catalogues, avec les rythmes du *Tropologion*, fixés par le card. Pitra (1), *cent vingt* hirmus de stichères similaires, de *cathismata* et d'autres poèmes de ce genre, et *soixante-deux* systèmes de canons qui représentent environ *cinq cent cinquante odes* de rythmes différents (2).

tiche n'était pas mutilé, a cru rétablir l'ordre en faisant de la troisième ode la seconde, de la quatrième la troisième, et ainsi de suite. Cela peut être de la bonne arithmétique, mais le manuscrit n'en a pas moins raison contre son éditeur au tribunal de l'archéologie. La vérité est que la seconde ode manque partout, excepté dans les canons et *triodia* de l'office quadragésimal ; et que, malgré cette lacune imposée par la liturgie, les odes gardent toujours invariablement leur notation numérique primitive, fondée sur la distinction des neuf cantiques de l'Écriture. Il n'est pas plus possible d'attribuer l'hirmus Οὐρανίας ἁψῖδος à une ode seconde, ou l'hirmus Ἐξέστη ἐπὶ τούτῳ à une ode huitième, que de confondre le cantique d'Anne, mère de Samuel (*I Reg*. II), avec celui de Moïse (*Deut*. XXXII), ou le Cantique Évangélique de la Sainte Vierge (*Luc*, II), avec celui des trois jeunes Hébreux dans la fournaise. (*Daniel*, III, 52-90).

(1) Ces rythmes sont en petit nombre : les listes des *Analecta* (p. LIV et LXXX) comptent seulement 32 hirmus de cantiques, et 22 hirmus de κοντάκια. Nous n'avons pu ajouter à ces listes que cinq ou six rythmes fort rares.

(2) On trouve déjà une table alphabétique de 290 articles dans l'*Anthologie* de M. Christ (p. 250) et cette liste est d'autant plus précieuse qu'elle correspond tout entière à des citations de l'ouvrage. Nous donnons ici le tableau comparatif du nombre d'hirmus corres-

Mais un autre travail, plus utile et moins ingrat, nous sollicite et nous presse. L'érudition pure n'est pas la vocation du prêtre et du religieux. Il a autre chose à faire dans le monde que de compter des syllabes et de peser des accents. Il lui appartient surtout d'étudier la tradition de l'Église et sa liturgie ; or l'hymnographie des Grecs est une immense littérature poétique, dont on n'a pas écrit l'histoire, et dont les *patrologues* eux-mêmes ne semblent pas soupçonner l'existence (1). Cette littérature est toute sacrée, cette poésie est celle de la prière, et ce chœur de Mélodes, qui chante notre Dieu et Seigneur Jésus-Christ, est presque tout entier formé de

pondant à chaque lettre de l'alphabet dans le livre de M. Christ et dans nos catalogues manuscrits :

A	19	78	I	8	17	P	5	6
B	2	7	K	12	32	Σ	23	52
Γ	1	5	Λ	2	14	T	48	142
Δ	11	15	M	11	31	Υ	»	5
E	43	99	N	8	15	Φ	4	9
Z	»	1	Ξ	I	1	X	9	14
H	8	20	O	40	101	Ψ	2	2
Θ	7	15	Π	15	27	Ω	12	27

Le second chiffre qui nous appartient, nous donne une certaine supériorité, mais il ne représente que des promesses encore fort aléatoires, tandis que le premier chiffre, plus modeste, qui appartient à M. Christ représente un travail déjà fait, et fort bien fait.

(1) Fessler (*Institut patrol.*, 1850), Alzog (*Handbuch des Patrol.* 1866), Nirschl (*Lebrbuch des Patrol. und Patristik,* 1381), ne parlent pas plus des hymnographes que Nicolaï. Un professeur de l'Université de Bonn, Jos. Langen, a publié une nouvelle monographie sur S. Jean Damascène. (*Johannes von Damaskus*, Gotha, 1879) sans rien dire de ses cantiques.

Saints. Il serait beau, dans notre Occident, d'ouvrir ces recueils liturgiques, d'en faire sortir les grandes voix de S. Romanus, de S. Germain, de S. André de Crète, de S. Jean Damascène, de S. Cosmas, de S. Théodore Studite, de S. Théophane, de tant d'autres confesseurs ou martyrs, de prier Dieu avec leurs cantiques, de leur rendre à eux-mêmes le culte dû à leurs auréoles, et d'invoquer ainsi, sur la Grèce chrétienne, le souvenir de ses anciens Rites et la protection des Saints de son Église.

CONCLUSIONS

Ce livre a été plusieurs fois remanié dans son ensemble et dans chacune de ses parties ; de là plusieurs défauts assez graves, dont nous voulons faire l'aveu. Les chapitres manquent de proportion. Quelques questions incidentes sont traitées avec des développements superflus ; et réciproquement, les théories philologiques, objet principal de cette thèse, disparaissent quelquefois au milieu des détails d'histoire ou de critique littéraire.

Pour rémédier, autant qu'il est possible, à ce dernier défaut qui semble capital, nous résumons ici, en un petit nombre de propositions et sous la forme la plus précise, toute la théorie de l'accent grec, considéré comme principe rythmique.

I. — L'ACCENT ET LA PROSODIE CLASSIQUE

1. Élément purement qualitatif et musical du langage, distinct et indépendant de la quantité, l'accent grec élève la voix, sans allonger ni fortifier le son. Il est l'*âme du mot*, selon l'expression de Diomède, c'est-à-dire le principe logique qui fait du mot l'image de l'idée. La syllabe, à l'état incom-

plexe, a déjà sa quantité propre et définie, mais le mot seul a un accent, parce que seul il est significatif.

2. La modification de hauteur, produite par l'accent, était au moins aussi sensible à l'oreille que le prolongement de durée, causé par la quantité. On peut même dire, sans hésiter, qu'elle l'était davantage, puisqu'elle détachait la syllabe tonique des syllabes voisines, en rompant l'unisson.

3. L'accent ne faisait pas partie intégrale du rythme métrique, il n'était gouverné d'aucune manière par les lois de la versification, mais en gardant toutes ses franchises naturelles, il exerçait sur la voix des rhapsodes, des acteurs, des choristes, et sur l'oreille des auditeurs, une influence considérable. Occupant à son gré toutes les places du vers, affectant tantôt les longues, et tantôt les brèves, l'accent demeura pendant la période classique, l'*auxiliaire* de la quantité, et servit principalement à introduire la variété dans l'uniformité du rythme.

4. Outre cette influence générale exercée sur la versification, l'accent pouvait encore contribuer accidentellement à l'harmonie des périodes lyriques, en se disciplinant lui-même et en revenant symétriquement à des intervalles égaux. Ces correspondances toniques formaient un rythme de surcroît et de luxe, qui s'ajoutait au rythme nécessaire, pour en augmenter la richesse et la perfection.

5. Toutefois l'accent était, pour la quantité, un allié dangereux. Cette syllabe brève, mais tonique, principe de l'unité du mot, centre de son organisme, en se faisant entendre au-dessus des autres, pouvait devenir une *rivale* redoutable pour les syllabes longues ses voisines. Cette élévation du ton, pour être brusque et rapide, n'en était pas moins vive et pénétrante. Il s'établissait comme un contraste entre les temps forts de la quantité, syllabes lourdes et traînantes, et les temps forts de l'accent, alertes et incisifs. C'était l'accent qui groupait et resserrait autour de lui les syllabes éparses, quelle que fût leur quantité, et qui, de ces éléments purement matériels, composait le mot expressif et vivant, avec sa physionomie propre et même sa sonorité d'ensemble. Ainsi, dans la prosodie métrique, où la quantité faisait tout le rythme, la syllabe accentuée n'en était pas moins la syllabe dominante et souveraine. Qu'il survienne donc une époque, où la distinction des longues et des brèves ne soit plus faite que par les érudits, où la science de la prosodie métrique, science très complexe et dernière création de la philologie, soit devenue l'objet de l'indifférence générale, où les œuvres des poètes classiques ne soient plus chantées et lues par plaisir, mais étudiées comme les monuments d'une langue morte ; au milieu d'une telle génération, l'accent resté libre et florissant ne devra-t-il pas profiter de toutes les pertes de la quantité métrique et se substituer peu à peu au principe même de l'ancienne prosodie ?

6. Ces circonstances se présentèrent réellement dès les premiers siècles du christianisme : les efforts infructueux des poètes, l'oubli dans lequel tombèrent toutes leurs œuvres métriques, et surtout les innombrables fautes de quantité des *livres Sibyllins* témoignent que la prosodie tendait à disparaître, et avec elle, la prononciation légitime des mots, leur étymologie et leur orthographe.

7. Heureusement, l'accent tonique se trouvait alors assez puissant pour prendre sous sa protection tous les éléments menacés de la langue grecque. Il groupa autour de lui toutes les syllabes, les concentra de plus en plus sous son action, et maintint, par sa stabilité, les flexions qui, sans lui, auraient été caduques.

8. La prosodie en détresse s'appuya elle-même sur l'accent. Certains poètes réformateurs cherchèrent à renforcer par l'élément tonique les syllabes longues qui ne se suffisaient plus à elles-mêmes. Les iambographes, par un procédé inverse, donnèrent la compensation de l'accent à la pénultième brève du trimètre.

9. Peu à peu, les longues marquées de l'accent n'eurent plus de relief que par lui, et les brèves accentuées effacèrent les longues qui ne l'étaient pas. Dès lors, l'ancienne prosodie n'était plus qu'affaire d'érudition.

10. Vers la fin du sixième siècle, il s'établit entre le principe quantitatif et le principe tonique une

sorte de transaction. Les lettrés continuèrent à versifier à l'ancienne mode, en ménageant seulement, à la fin des vers, quelques correspondances toniques. L'accent de son côté, au lieu de poursuivre contre la quantité son œuvre de destruction, se contenta d'exercer sur les vers une influence discrète, une sorte d'action à distance, tandis qu'il établissait dans la prose des rythmes indépendants.

II. — LA PROSE SYNTONIQUE

1. L'accent tonique exerça, de tout temps, une notable influence, directement sur la diction, et indirectement sur la prose oratoire.

2. Cette influence, contrebalancée, à l'époque classique, par la quantité, devint prépondérante, quand la quantité s'affaiblit dans la prononciation.

3. Dès lors, les correspondances toniques, devenues les seules sensibles à l'oreille, furent recherchées par les orateurs, païens et chrétiens. Ce sont ces correspondances que nous avons appelées *syntonie*, en nous autorisant des textes d'Himérios, de S. Sophrone et de Photius.

4. En lui-même, le principe syntonique était absolument général, et pouvait s'appliquer, soit aux correspondances proparoxytoniques, soit aux correspondances d'oxytons et de paroxytons. Mais de fait, les désinences proparoxytoniques prirent le dessus, au point d'exclure les autres chez certains auteurs.

Ces proparoxytons étaient d'ailleurs doublement accentués, ayant l'accent premier sur l'antépénultième, conformément à leur nature, et l'accent secondaire sur la finale, à cause du voisinage de la pause.

5. Le principe syntonique s'étendit quelquefois du dernier pied tonique à l'avant-dernier, et il se produisit ce que nous avons appelé *une dipodie dactylique*, à la fin des incises. C'est à cette dipodie de six syllabes que s'arrêtèrent, dans les homélies byzantines, les correspondances régulières de l'accent.

6. Dans ces conditions, la syntonie était loin de constituer un rythme lyrique proprement dit. Car d'abord elle manquait de variété, ramenant toujours, à de petits intervalles, les mêmes désinences. En second lieu, elle manquait d'uniformité, puisqu'elle bornait son influence à une seule dipodie tonique. Enfin elle manquait d'amplitude et de force de cohésion, étant incapable de relier entre elles les phrases et les périodes, par un lien mélodique.

7. L'hymnographie donna à la syntonie ce qui lui manquait encore en variété, en uniformité, en amplitude et en force de cohésion. Pour varier les rythmes, elle accueillit aussi bien les paroxytons, désinences féminines, que les proparoxytons et les oxytons, désinences masculines. Pour les rendre uniformes, elle étendit les correspondances toniques aux incises tout entières, en remontant du dernier pied

au premier. Elle resserra la cohésion et augmenta l'amplitude, soit en reliant entre elles les incises par des correspondances plus exactes et plus nombreuses, quelquefois même par des assonances et des rimes, soit surtout en faisant des diverses phrases des cantiques de véritables strophes, d'une étendue syllabique constante, avec des repos symétriquement ménagés, et des accents, ou *temps forts toniques,* affectant les syllabes de même rang.

III. — L'HOMOTONIE DES MÉLODES

1. La syntonie chez les Mélodes prend le nom d'*homotonie.* Ce nouveau nom indique plutôt une similitude de figures rythmiques entre plusieurs strophes qu'une correspondance immédiate entre les incises consécutives d'une période unique. L'homotonie suppose donc un type original, appelé *hirmus,* dont les strophes ou tropaires, imitent exactement les dispositions toniques.

2. La loi fondamentale de l'hymnographie peut se formuler selon la scholie de Théodose : *Les tropaires correspondent à l'hirmus, syllabe par syllabe, et accent par accent.*

3. Si l'on veut généraliser encore cette loi et l'étendre au tropaire isolé et à l'idiomèle, on dira que dans toute œuvre hymnographique, *les syllabes accentuées coïncident exactement avec les temps forts de la mélodie.*

4. L'isosyllabie, à laquelle nous avons d'abord attaché trop d'importance, n'est qu'une conséquence directe de l'homotonie, comme autrefois l'isosyllabie des strophes doriennes dérivait naturellement de leur correspondance métrique et mélodique.

5. La prépondérance du principe homotonique se manifeste surtout dans les exceptions que subit la loi de l'isosyllabie. Il se produit souvent, dans les rythmes, une nouvelle sorte d'élision ou d'aphérèse par l'effacement des syllabes atones les plus voisines de l'accent : quelquefois les dissyllabes oxytons sont interprétés comme des monosyllabes, et les polysyllabes proparoxytons semblent perdre leur pénultième. De même, les incises qui commencent par une syllabe tonique sont quelquefois hypermètres et peuvent recevoir, avant la tonique, une syllabe atone, dont la note très faible dans la mélodie, est prise sur le silence.

6. Les Byzantins ne distinguent plus, depuis longtemps, l'aigu du circonflexe. Mais une autre distinction est devenue nécessaire : *les accents orthographiques* sont tous les accents écrits, d'après les lois ordinaires de la grammaire ; *les accents rythmiques* sont ceux qui comptent dans le rythme, et sur lesquels s'exerce précisément la loi de l'homotonie. Or, les accents peuvent être orthographiques sans être rythmiques ; c'est ce qui arrive souvent pour les accents des articles, des pronoms, des particules, accents très faibles d'ailleurs dans la prononciation.

7. Réciproquement, certains accents peuvent être rythmiques sans être orthographiques. Ces accents, qui ne paraissent pas dans l'écriture, sont appelés *accents secondaires*, et peuvent correspondre au besoin avec les accents principaux.

8. Parmi les accents secondaires, il en est un plus saillant, qui se rend même sensible dans la prononciation ordinaire. C'est l'*accent de la pause* sur la finale des proparoxytons. Par cet accent, le dactyle tonique à la fin des incises se transforme en crétique et donne à l'incise même une terminaison masculine.

9. Les autres accents secondaires non écrits, sont purement *mélodiques*. Ils précèdent ou suivent les accents principaux, de manière à fournir un appui à la voix, dans une série de syllabes atones.

10. Dans une même incise, ils ne se rencontre jamais deux accents rythmiques consécutifs ; plus brièvement : il n'y a pas de spondée tonique.

11. Sur trois syllabes, l'une est toujours affectée, soit d'un accent principal, soit d'un accent secondaire ; et la syllabe accentuée ne peut former, avec les syllabes qui précèdent, qu'un iambe ou un anapeste tonique, avec les syllabes qui suivent, qu'un trochée ou un dactyle.

12. Toute incise est décomposable en pieds toniques de deux à trois syllabes ; ou, en d'autres ter-

mes, le rythme tonique de l'hymnographie est binaire au *minimum* et ternaire au *maximum*.

13. Cependant, on doit établir cette différence entre les accents principaux et les accents secondaires, que les premiers sont beaucoup plus stables et forment une tradition plus constante, non-seulement pour l'hymnographe qui a composé l'hirmus et la mélodie, mais encore pour ses imitateurs ; tandis que les accents secondaires restent, pour ainsi dire, à la discrétion de chaque mélode en particulier, pourvu que dans tous les tropaires d'un même cantique, il conserve l'homogénéité des rythmes et demeure fidèle à lui-même.

14. Si l'on compare la rythmique de l'hymnographie avec celle de l'ancien lyrisme, on constate d'abord cette analogie : Dans une ode de Pindare, toutes les strophes présentent exactement les mêmes combinaisons de syllabes longues et de syllabes brèves ; dans un cantique de S. Romanus ou de tout autre mélode, les tropaires reproduisent exactement les combinaisons toniques de l'hirmus. Cette ressemblance est sans doute fort remarquable ; mais elle ne résulte, ni d'une tradition rythmique ininterrompue, ni d'une imitation consciente ou volontaire. Pindare et Romanus n'écrivent pas pour. la lecture, tous deux composent pour le chant, C'est la mélodie, qui, les inspirant l'un et l'autre réclame, du Poète, la similitude métrique des strophes, du Mélode, la correspondance homotonique des tropaires.

15. Contrairement à l'usage de l'ancien lyrisme, la poésie homotonique admet la reproduction d'une même mélodie, et par conséquent l'emploi d'un même hirmus, dans des cantiques différents. Les premiers Mélodes reviennent souvent sur leurs propres rythmes, pour y adapter de nouveaux cantiques; les Mélodes plus récents empruntent plus souvent encore les rythmes de leurs prédécesseurs.

16. On peut aussi comparer l'homotonie des Mélodes à la syntonie des vers politiques. De part et d'autre, l'accent est le principe du rythme; mais la syntonie du vers politique se borne à deux syllabes toniques, quelquefois même à une seule; son rythme est monotone et inconciliable avec la poésie lyrique; enfin, par son origine, le vers politique se rattache aux anciens mètres, dont il est la forme dégénérée. Au contraire, l'homotonie des Mélodes embrasse la période lyrique tout entière; elle se développe avec ampleur et variété dans de longs tropaires; elle ne dépend que de l'inspiration du mélode lui-même, et ne rentre dans aucun cadre étranger.

17. L'essence des rythmes hymnographiques consiste seulement dans les correspondances homotoniques de l'hirmus aux tropaires et des tropaires entre eux. Si l'on s'en tenait à cette loi fondamentale, le tropaire isolé ne présenterait aucune harmonie sensible. Les Mélodes ont donc cherché à établir d'autres correspondances immédiates entre les incises d'un même tropaire. Ces correspondan-

ces intérieures peuvent se faire par la simple homotonie : on aura donc tantôt des incises homotoniques consécutives, tantôt des incises homotoniques croisées et alternées.

18. L'homotonie, à la fin des incises, fait naturellement appel à l'*homophonie*. La nouvelle prosodie aura donc une tendance marquée aux assonances et aux rimes. Ces rimes seront à leur tour consécutives ou croisées, comme dans la versification des langues néo-latines.

19. L'acrostiche extérieur ne gouverne que la lettre initiale des tropaires, mais l'acrostiche intérieur atteint les initiales des incises; il est pour le commencement des membres toniques ce que l'assonance est pour la fin, un signe irrécusable du rythme et de ses subdivisions légitimes.

20. Cette étude est une sorte de *prosodie tonique générale*. Un *hirmologe*, où les rythmes seraient examinés l'un après l'autre, et les œuvres hymnographiques comparées successivement avec leur type régulier ou hirmus, fournirait une *prosodie tonique spéciale* et deviendrait un instrument de critique précieux pour la philologie byzantine.

ADDITIONS

I. — LES HOMÉLIES SYNTONIQUES DU SEPTIÈME AU DIXIÈME SIÈCLE

La syntonie s'est maintenue dans le genre oratoire pendant les premiers siècles du moyen-âge byzantin. Pour nous faire une idée de cette influence persistante, nous avons dressé rapidement le catalogue des homélies syntoniques qui se rencontrent dans les volumes LXXXV-C, de la *Patrologie grecque* de Migne. Il est bien entendu que les œuvres hymnographiques sont exclues de cette liste.

T. LXXXV. — La syntonie est très-fréquente dans les homélies de Basile de Séleucie, p. 28-473 ; continuelle dans les œuvres d'Antipater de Bostres, p. 1764-1796.

LXXXVI. — Eusèbe d'Alexandrie multiplie les incises terminées par un trochée tonique, p. 313-461. — Les discours dialogués d'Eusèbe d'Emèse (attribution douteuse) sur la descente de S. Jean-Baptiste aux Enfers, et sur la trahison de Judas, p. 509-536, sont plus curieux par leur caractère dramatique que par la syntonie, rendue presque impossible par la multitude des citations scripturaires. — Il y a peu de traces de syntonie dans les œuvres de Léontius de Byzance et du patriarche Eutychius ; en revanche elle triomphe dans le discours d'Euloge d'Alexandrie, dont nous avons parlé plus haut, dans la lettre de Zacharie de Jérusalem à son Église désolée, p. 3228, et dans l'opuscule anonyme sur *la Captivité persique*, p. 3236. — Il y a

aussi un rythme caché dans le discours sur la *Dormition de la Vierge*, par le patriarche Modeste.

LXXXVII. Toutes les œuvres en prose de S. Sophrone sont en style syntonique : la fameuse lettre *synodique* à Sergius, p. 3148, les homélies sur l'Annonciation, p. 3217, sur l'Exaltation de la Croix, p. 3301, les panégyriques de S. Jean-Baptiste, p. 3321, des apôtres Pierre et Paul, p. 3355, tout l'ensemble des œuvres relatives aux martyrs Cyrus et Jean, p. 3380-3695, la vie de Sainte Marie Égyptienne, p. 3697. Quant au *Triodion*, publié par Ang. Maï, et reproduit par Migne sous le nom de S. Sophrone, nous prouverons ailleurs qu'il appartient à S. Joseph l'hymnographe. — Remarquons encore les fragments syntoniques de l'homélie du moine Alexandre sur l'Invention de la Sainte-Croix, particulièrement les salutations χαίροις τοίνυν, p. 4072, et plus loin, p. 4084.

LXXXVIII. — Panégyrique de tous les martyrs, par le diacre Constantin, p. 480. — Une bonne partie du livre *du Pasteur* de S. Jean Climaque, p. 465. — Dans le discours de Grégoire d'Antioche, p. 1848, les désinences oxytoniques dominent ; au contraire les proparoxytons sont plus nombreux dans un autre discours, p. 1872. — Homélie de Jean le Jeûneur *sur la Pénitence,* p. 1937.

LXXXIX. — Tous les discours d'Anastase le Sinaïte, en particulier le sermon *sur les défunts,* p. 1192 (comparer le cantique d'Anastase pour les funérailles : Card. Pitra, *Anal.* I. p. 242). — Nombreux passages syntoniques dans les homélies d'Antiochus, moine de S. Sabas, p. 1431.

XCIII. — Quelques traces de syntonie dans les œuvres d'Hésychius, par exemple, p. 1468 et 1479. — Passages plus remarquables dans les sermons de Léontius de Chypre, p. 1565, et dans la vie de S. Siméon Salus, p. 1669.

XCVI. — Homélies de S. Jean Damascène, avec le dactyle tonique presque constant : p. 545-813; comparer les salutations de l'homélie sur l'Annonciation, p. 649, à celles de S. Sophrone, de Sergius, du moine Alexandre.

XCVII. — Discours d'André de Crète, p. 805-1301; les finales paroxytoniques sont assez fréquentes, mais le dactyle est dominant.

XCVIII. — Dans les œuvres de S. Germain, remarquer encore les douze salutations : χαίροις τοιγαροῦν, p. 304, et surtout les deux dialogues, p. 321, entre la Vierge et l'Ange, et p. 332, entre la Vierge et son époux Joseph. (L'acrostiche alphabétique est double, les deux interlocuteurs commençant par la même lettre). Cependant la syntonie n'est pas très-sensible. — Le sermon sur l'Epiphanie, du diacre Pantaléon, p. 1244, et l'homélie sur la Présentation de Marie au temple, par le patriarche Taraise, p. 1481, sont plus remarquables sous ce rapport.

XCIX. — Dans certaines parties des discours de S. Théodore Studite, nous retrouvons presque la régularité syntonique de S. Sophrone. Voici encore les douze salutations, tant de fois signalées, p. 725.

C. — La vie de S. Etienne le jeune, par son homonyme, diacre de Constantinople, est en style syntonique fort soutenu. L'auteur semble d'ailleurs l'annoncer au début, p. 1072. — Voir encore l'éloge de S. Marc, par le diacre Procope, p. 1188. — Dans quelques sermons de Georges de Nicomédie, p. 1335, les finales paroxytoniques semblent dominer, dans d'autres au contraire, la dipodie dactylique revient régulièrement.

II. — L'HYMNOGRAPHIE HÉRÉTIQUE

Malgré nos excursions prolongées dans le domaine de l'histoire, nous avons dû laisser dans l'ombre plusienrs questions importantes.

La poésie chrétienne liturgique ne commence-t-elle réellement qu'avec les mélodes? Dans les luttes de la foi qui remplissent les premiers siècles, les sectes hérétiques n'ont-elles pas cherché à se répandre, à se populariser par la liturgie? Si la réponse est affirmative, comme on n'en saurait douter, quelle était la forme rythmique de ces productions hétérodoxes? quelle en fut la fécondité? comment ont-elles disparu?

« Un vaste champ s'ouvrirait devant nous, dit à ce sujet le card. Pitra, si nous voulions comprendre en cette étude l'hymnographie gnostique. Les débris en sont nombreux, informes, doublement mutilés par le temps et l'anathème qui pèsent sur eux. Origène nous a conservé sept strophes d'un cantique des Ophites : dans le livre des Nazaréens, l'*Adam*, publié par Norberg, il y a un cantique semblable avec refrain répété, trois autres cantiques alphabétiques, trois hymnes des Bienheureux, des Anges de splendeurs, de l'Envoyé pur, un cantique du Jourdain, des litanies, etc. Parmi les curiosités qui restent inexplorées dans les Φιλοσοφουμένα, il y a des poèmes semblables, attribués aux Naasséniens, un hymne de Thomas à Marianne, des chants des Valentiniens, une *épiclésis* de Marcus, etc. Déjà Clément d'Alexandrie et Tertullien parlent au long des *psaumes* de Valentin : c'est le titre qu'affectent les

poésies délirantes de la *Sophia*, qui a jusqu'à quinze psaumes de la Pénitence avec trois odes de Salomon, des oraisons de la Lumière, etc. A ce groupe appartiennent peut-être les dix-huit psaumes de Salomon, édités par La Cerda, et les odes que Munter nous a fait connaître. Il y a aussi des odes de Montan dans le card. Maï, un hymne hendécasyllabe des Priscilliens dans S. Augustin, un fragment de psaume d'Hiérax dans S. Épiphane. Enfin on connaît, ou par mention ou par fragments, des hymnes de Basilide, de Barbesane, d'Épiphane, d'Harmonius, de Marcion, de Manès. Nous écartons d'autant plus rapidement cette impure hymnographie, qu'elle s'éloigne, autant par sa forme étrange que par ses grossières erreurs, des cantiques spirituels de l'Église primitive. Rien ne montre mieux qu'il y avait là deux mondes différents. D'un côté, tout respire la paix, l'aménité d'un cœur satisfait et reposé, ému devant le ciel ouvert. De l'autre, ce sont les accents inarticulés de l'ivresse, les sons discordants de l'orgie, passons (1). »

Le disciple a passé rapidement avec le maître. Après les Gnostiques vinrent les Ariens, les Apollinaristes et sans doute aussi les Nestoriens de Syrie et les sectes Eutychiennes. Toute cette hymnographie hétérodoxe était composée d'après l'ancienne prosodie et probablement dans des rythmes anapestiques comme l'*hymne des enfants* de Clément d'Alexan-

(1) Card. Pitra. *Hymnograph. de l'Égl. Gr.* Rome 1867, p, 40-41. — M. W. Christ semble partager le sentiment du Card. Pitra et le nôtre, puisque parmi tant de monuments de l'hymnographie gnostique, il ne cite que le seul psaume des Naasséniens : *Anth. gr.* p. 32. Nous en avons parlé au point de vue du rythme. p. 122.

drie, comme le Cantique des Naasséniens et les hymnes à Thétis et à Homère dans Philostrate (1). Ce n'est qu'à la fin du cinquième siècle que l'hymnographie tonique se revèle ; et, ce qu'il y a de remarquable, elle se révèle immédiatement et strictement orthodoxe. Dans la longue liste des Mélodes, il y a peu de noms suspects, avant l'époque de Photius. Le monothélite Sergius n'est qu'une exception. Les Conciles du reste intervinrent plusieurs fois. Celui de Laodicée avait introduit dans la liturgie une jurisprudence sévère, et comme le dit le card. Pitra, l'anathème qui pesait sur les œuvres hérétiques contribua certainement à les faire disparaître.

(1) Cf. p. 117.

III. — PROBLÈME HISTORIQUE RELATIF A S. ROMANUS

S. Romanus est le premier des Mélodes par le génie poétique. Ses œuvres représentent l'hymne liturgique, ou plutôt le drame religieux, dans sa perfection. Qu'on imagine le chrétien en prière, le moine en oraison, le Saint en extase : sous ses regards passent tour à tour les grandes figures des deux Testaments ; il voit les patriarches et les prophètes, il les entend et médite leurs paroles ; il contemple le Sauveur des hommes et sa Mère, les apôtres et les martyrs : il assiste en témoin attentif et enthousiaste à tous ces événements du passé, dont Dieu lui-même est le héros. Cette contemplation du monde surnaturel surexcite ses puissances, et son esprit aussi bien que son cœur. Il s'épanche en adorations, en louanges, en actions de grâces. Si vous donnez à ce contemplatif, pour interpréter ce qu'il a vu et entendu, des rythmes souples, harmonieux, populaires, et, pour nourrir le feu sacré de son génie, l'incomparable auditoire des basiliques orientales ; si votre imagination peut se représenter un tel homme, non point dans Athènes, ni même à Constantinople au temps de S. Grégoire et de S. Chrysostome, mais à Byzance, dans la vraie Byzance des Byzantins, si vous le voyez monter à l'ambon de Sainte-Sophie dans la nuit de Noël, après un sommeil miraculeux, et si vous entendez le prélude de son grand cantique :

Ἡ παρθένος σήμερον
τὸν ὑπερούσιον τίκτει
καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον
τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει.

n'admirez pas encore, attendez la fin, laissez se dérouler la majestueuse série des vingt-cinq tropaires. Ne jugez pas même d'après un seul cantique, suivez le Mélode dans toutes les phases du cycle sacré, depuis la fête d'Etienne le premier martyr jusqu'aux solennités de Pâques, de l'Ascension et de la Pentecôte, et vous concluerez peut-être que le christianisme ne doit envier à l'antiquité aucun de ses poètes lyriques.

Ce qui étonne le plus dans la vie de S. Romanus, ce n'est pas la beauté de ses œuvres, car il est permis d'avoir du génie, même dans les siècles de fer. Ce qui nous paraît souverainement étrange, c'est le silence qui s'est fait sur son nom et sur sa gloire. L'Église seule a conservé le souvenir de son existence : après avoir augmenté par ses hymnes la religion des peuples, lui-même a eu sa place sur les autels, et sa fête est célébrée le 1er octobre dans tout l'Orient. Mais les livres, les écoles, toutes les traditions littéraires sont muettes sur sa mémoire, tant il est vrai que l'auréole de la sainteté vaut mieux que celle du génie pour nous rendre immortels.

Non-seulement le silence de l'histoire nous prive de tous ces renseignements précieux qui font le charme de la biographie des grands hommes et surtout des poètes, mais nous manquons même

d'un témoignage précis qui permette de fixer l'époque où Romanus composait ses hymnes. Le *Ménologe Basilien* et *le Synaxaire* inséré dans son office nous apprennent seulement qu'il était Syrien d'origine, comme Sophrone et André de Crète, qu'il naquit à Emèse sur l'Oronte, qu'il exerça d'abord les fonctions de diacre à Béryte, au nord de la Phénicie, qu'il vint ensuite à Constantinople, *sous le règne de l'empereur Anastase*, et s'y attacha au clergé des Blachernes, qu'il reçut miraculeusement de la Mère de Dieu le don des *Contacia,* et qu'enfin après avoir composé jusqu'à mille cantiques de ce genre, il s'endormit saintement dans le Seigneur. S. Germain, Théophane, Joseph, qui prennent tour à tour la parole dans les idiomèles et les canons du 1er octobre, ne sont pas plus explicites que les *Ménologes.* Si encore il n'était monté qu'un seul Anastase sur le trône de Constantin, la courte notice du *Synaxaire* pourrait au moins fixer la question chronologique ; mais nous avons deux Anastase empereurs, l'un à la fin du vᵉ siècle (491-518), l'autre au commencement du huitième (713-716), et l'on se demande lequel de ces deux princes fut le contemporain du Mélode. M. Christ semble se prononcer pour le second (1), et voici les considérants que

(1) «Ægre autem ferimus, quod non accuratius definitum est, utrum Anastasium primum, qui 491-518, an Anastasium secundum qui 713-719 regnavit (Cette date est fautive : Anastase II fut détrôné en 716) nos intelligere oporteat. Neque quidquam ad hanc litem dirimendam ecclesiis Constantinopolitanis ἐν τοῖς Κύρου et Βλαχερνῶν commemoratis lucramur, quandoquidem utraque jam ante Anastasium primum condita est. Verum enim vero, si quinto sæculo poesin ecclesiasticam nasci et primos surculos emittere cœpisse repu-

l'on pourrait faire valoir en faveur de cette opinion.

1. S. Romanus use volontiers de l'occasion de parler des deux volontés du Christ et de la spontanéité miséricordieuse de son sacrifice. Ces allusions au monothélisme s'expliquent difficilement au temps du premier Anastase.

2. S. Romanus emploie dans son cantique en l'honneur du patriarche Joseph (1) l'hirmus Ἄγγελος πρωτοστάτης dont le texte appartient à l'hymne ἀκάθιστος de Sergius (2); dans le cantique sur la trahison de Judas (3), il fait appel à l'hirmus Λάζαρον qui appartient à un certain mélode du nom de Cyriaque (4), et dans un cantique de funérailles (5), il conforme ses tropaires à l'hirmus Αὐτὸς μόνος du mélode Anastase (6). Il est vrai que l'époque d'Anastase et de Cyriaque ne peut être fixée avec certitude, mais il semble peu vraisemblable qu'ils aient vécu avant le sixième siècle ; d'ailleurs, et ceci paraît décisif, l'hymne ἀκάθιστος date du règne d'Héraclius.

3. Enfin, et c'est la seule raison que nous suggère M. Christ, l'hymnographie ne taisait que de naître à la fin du cinquième siècle : on en était encore aux idiomèles et aux tropaires isolés. Les grandes compositions de Romanus ne peuvent donc appartenir à cette époque de formation.

tarimus Romanum magnarum odarum auctorem Anastasio secundo potius quam Anastasio primo floruisse judicabimus. » *Anth.*, p. LI.

(1) *Anal.* p. 68.
(2) *Ibid.* p. 250.
(3) *Ibid.* p. 92.
(4) *Ibid.* p. 284.
(5) *Ibid.* p. 44.
(6) *Ibid.* p. 242.

Nul ne connaît mieux la valeur très réelle de ces arguments que le cardinal Pitra, qui a, lui-même et à deux reprises, tracé, dans ses grandes lignes, l'histoire de l'hymnographie des Grecs. Cependant il a fait de Romanus le contemporain d'Anastase Ier. Répondant d'abord aux partisans de l'opinion contraire, il observe que les insistances de S. Romanus sur le dogme de la volonté humaine du Christ n'impliquent nullement l'état de lutte contre le monothélisme, mais dérivent naturellement de la théologie de l'Incarnation, telle qu'elle avait été définie par les premiers conciles. Il ajoute qu'une bonne partie des fautes contre la langue qui se rencontrent dans les cantiques de S. Romanus viennent des copistes et non du mélode ; et que les fautes authentiques, néologismes et alexandrinismes, appartenaient à la langue de l'Église dès les premiers siècles et dérivaient de la version des *Septante* (1). Pour ce qui est de l'hirmus de l'ἀκάθιστος, le seul des rythmes incriminés dont la date soit certaine, le patriarche Sergius aurait pu reproduire au septième siècle les premiers mots d'un hirmus plus ancien, déjà connu de Romanus un siècle auparavant. Ou bien encore le véritable hirmus serait le tropaire Ἔχοντες βασιλέα de Romanus, auquel la célé-

(1) « Posteriori sententiæ, quæ cl. v. W. Christ placuit, faverent tum ea quæ mox de Sergio ; tum quædam dicta de duplici Christi voluntate frequenter, quæ tamen vidi communia esse Melodis cujuscumque ætatis ; tum nonnulla fatiscentis vitia græcitatis : quibus non immoror, tum quia potius a librario quam a Melodo repetenda sunt ; tum quia formæ alexandrinæ longe ante Romanum a LXX invectæ sunt, ac maxime in troparia, ab Ægypto oriunda, irrepsere. » *Anal.* I. p. XXVII.

brité exceptionnelle de l'hymne ἀκάθιστος aurait fait substituer ensuite le tropaire Ἄγγελος πρωτοστάτης (1).

Après avoir réfuté l'opinion de M. Christ, le cardinal Pitra cherche à établir l'opinion contraire. Quand on parle, dit-il, de l'empereur Anastase sans autre qualificatif, la pensée doit se reporter plutôt sur l'Anastase dont le règne fut long et mémorable, que sur son homonyme, empereur de circonstance, sans dynastie et sans gloire. En second lieu, Romanus est trop grand poète pour être attribué à une époque de pleine décadence. Dans ses hymnes, l'élégance attique se joint à la gravité romaine ; il y a dans ses personnages et dans leurs dialogues une pompe dramatique, une richesse d'expressions, une joyeuse liberté de mouvements et d'allures, que l'on ne comprendrait plus après le siècle de Justinien (2).

(1) « Quæstio oritur an Sergius Romano præiverit. Ex unico illo argumento nihil assequimur. Nam recentiores sæpe ab eadem prima veteris hirmi dictione exordiuntur. Sic recentia poemata initium habent prisci hirmi Τράνωσον. Potuit igitur Sergius sua inchoare ab his verbis Ἄγγελος πρωτοστάτης ex antiquo modulo quem et ipse Romanus aut condiderit, aut præ oculis habuerit. Præterea hirmorum epigraphe aliquando mutata est. Sic frequens ille Τράνωσον alicubi dicitur Τοῦ Συμεών, ex illo Pseudo-Romani cantico, unde in 1 die septembris annus et menæa auspicantur. Cf. p. 210. Jam vero cum Acathistus celeberrimus evaserit, hirmus primum ex Romano inscriptus : Ἔχοντες βασιλέα, post Sergium mutari potuit in illud : Ἄγγελος πρωστοστάτης. Hæsisse videtur ipse librarius Corsinii, qui tantum dedit : πρὸς τὸ · ἄγγελος πρω..... nec plura. » *Anal.* I. p. XXXI.

(2) « Tam elegantem poetam, mea quidem sententia, minus consultum est ad sæculum usque octavum reservari. Floret enim in illo ea attici leporis cum gravitate romana consuetudo, ut Tullius ait de Pomponio, ea in personis et colloquiis scenica pompa, ea in

Vraiment nous hésitons à prendre parti. Comme le renseignement chronologique fourni par le *Synaxaire*, ne peut être contrôlé par aucun autre document, il est difficile de lui refuser créance. Mais si ce témoignage unique n'existait pas, ou bien si l'adage juridique *testis unus, testis nullus* pouvait s'appliquer à l'histoire, s'il nous était permis de faire librement nos hypothèses sur l'époque de Romanus, d'après le seul examen de ses œuvres; nous ne songerions ni au règne du premier Anastase, ni au règne du second. Entre l'hérésie monothélite et les fureurs iconoclastes, il y a une période relativement calme et sereine. C'est le temps de l'empereur Constantin Pogonat et les premières années de son fils Justinien II. L'hymnographie dut recevoir alors du sixième concile œcuménique une puissante et salutaire impulsion. Nous nous expliquerions admirablement Romanus comme le Mélode de cette époque, et ses cantiques comme la manifestation liturgique et populaire de l'orthodoxie triomphante (1). Mais nos conjectures ne

dictionum ludis et acuminibus festivitas, ut ab ævo Justinianeo eum recedere non existimem. Accedit quod in Anastasium quando sermo sine addito incurrit, cogitatur priscus, longo et nobili regno notus, potius quam posterior inglorius. Quare cum Bollandistis consentaneus, non video cur ab inolita apud Byzantinos opinione discedam ; et donec contraria edocear, non litigarem de anno 496, quem ferunt Horologia veneta, aut de anno 491, quem Slavi in tabulis Zwenfeldianis retinent. » *Anal.*, p. XXVII. — Cet argument de tradition nous frappe plus que tout autre, et nous voudrions le voir développer par l'éminent Auteur.

(1) Ce septième siècle a été célébré jadis par Dom Pitra, bénédictin de Solesmes, comme un des plus glorieux de l'histoire de l'Église. Il a produit un nombre considérable de saints, et dans

peuvent prévaloir contre les textes, et nons ferons volontiers un pas de plus dans l'ordre des temps. Sans doute Anastase II arrive bien tard, le huitième siècle n'a jamais été regardé comme un âge d'or en littérature ; il a cependant ses gloires qui en valent d'autres ; S. Germain, S. Cosmas, S. Jean Damascène, les Studites ne sont pas des contemporains méprisables ; Romanus fut peut-être leur aîné de vingt ou trente ans : *grande aevi spatium*. Survivant du septième siècle, il a pu assister dans sa jeunesse au triomphe dont nous parlions tout à l'heure et chanter ses propres souvenirs à l'avènement du siècle nouveau. Sans doute encore, Anastase II ne fait que passer sur ce trône de Byzance couvert du sang de ses deux prédécesseurs ; mais ce règne si court, inaperçu dans l'histoire politique, n'est pas sans importance dans l'histoire religieuse. C'est une trève de trois ou quatre ans entre les deux règnes désastreux de Philippique et de Léon l'Isaurien. Après les luttes sanglantes du pape S. Martin (1) et du confesseur S. Maxime, il s'agissait

l'Orient comme dans l'Occident. « Or le martyrologe est la statistique du ciel ; ses chiffres glorieux sont des lois sacrées ; il y a quelque valeur dans un siècle dont la part est si belle aux célestes archives : même pour vous qui ne voyez dans nos saints que des âmes plus viriles, en nos miracles que des signes de plus grande force morale, le septième siècle sera un âge fort et magnanime entre tous ». *Histoire de S. Léger,* 1846. Introd. p. XI.

(1) « Elle est donc inaugurée la royauté sociale du Pontificat ; elle porte déjà sa triple couronne de roi, de prêtre et de père. L'Orient et l'Occident se souviendront de ses magnanimes exemples : l'Orient y puisera dans sa précoce vieillesse un épanouissement inespéré de virilité qui enfantera de nombreux martyrs dans la persécution des Iconoclastes ». *Ibid.* p. XXXIX.

pour l'Église de se préparer à une autre persécution plus terrible encore. L'hymnographie devait concourir pour sa large part à cet aguerrissement des âmes : n'est-ce pas surtout la prière publique qui nourrit les grands courages, et S. Romanus n'aurait-il pas été bien placé par la Providence avant cette nouvelle génération de martyrs ?

IV. — COMPARAISON AVEC L'HYMNOGRAPHIE LATINE

La comparaison des monuments liturgiques d'Orient et d'Occident réclame une étude à part. Nous ne faisons ici que résumer les résultats acquis au cours de ce travail.

1. Les deux hymnographies, de langue grecque et de langue latine, sont le développement d'une même hymnographie primitive, commune à toute l'Église et presque exclusivement scripturaire.

2. La prosodie latine était, de quatre ou cinq siècles, plus jeune que la prosodie grecque. A l'époque même où naissait le Christianisme, les poètes de Rome venaient de reproduire avec talent les rythmes ioniens ou éoliens, d'une forme facile et d'une amplitude restreinte. Tous ces mètres, introduits par Horace, étaient encore accessibles aux lyriques de la décadence.

3. En second lieu, les Latins n'avaient pas de dialectes, et leur langue poétique, peu différente de celle de la prose, était généralement comprise en Italie et dans la plupart des provinces.

4. Pour ces raisons, et pour d'autres encore, lorsque l'hymnographie apparut en Occident, elle adopta les anciennes formes rythmiques, qui n'avaient pas cessé d'être en usage. S. Hilaire, S. Damase, S. Am-

broise, Prudence, Sédulius, et tous les autres, jusqu'au neuvième siècle, suivirent les mètres classiques dans leurs hymnes religieuses. Les Papes sanctionnaient, approuvaient ou condamnaient, tendant toujours à l'unité liturgique, et réprimant l'esprit d'innovation dans le culte comme dans la doctrine. « La règle de la croyance, disait S. Gélase, dérive de celle de la prière. »

5. Pendant le sixième siècle, les relations entre les deux Églises deviennent plus fréquentes. Les Papes sont souvent d'anciens légats d'Orient, plusieurs passent de longues années à Constantinople. De même les Orientaux abondent en Occident : la Sicile et l'Italie se peuplent de moines Grecs. Enfin paraît S. Grégoire-le-Grand, qui rectifie, complète, perfectionne tous les recueils liturgiques. On murmure contre ses réformes à Catane, à Syracuse : « Comment Grégoire prétend-il abaisser l'Église de Constantinople, lui qui en suit les coutumes et les rites ? » Le Pape se défend d'imiter les Grecs ; mais « s'il y a du bon à Constantinople, pourquoi en priverait-il l'Occident ? » Les Grecs, de leur côté, admirent le Pontife romain ; Anastase le Sinaïte traduit son *Pastoral*. Bientôt viendront les pèlerins d'Asie et d'Afrique, chassés par les Perses et les Arabes ; l'hymnographie grecque se fera entendre près du siège de Pierre, sous les ombrages de Tusculum.

6. La nécessité de varier l'expression de la prière publique croissait avec le nombre des fêtes. Or, le

cycle sacré se remplissait de jour en jour, et les deux Églises s'empruntaient mutuellement de nouvelles solennités. Dans ces emprunts, des fragments hymnographiques pouvaient passer d'une langue à l'autre par de simples traductions. C'est ainsi que l'ἀπολυτίκιον de la Nativité de la Vierge (1) fut traduit littéralement dans l'antienne latine : *Nativitas tua, Dei Genitrix Virgo*, etc.

7. Ce n'est qu'au neuvième siècle, et probablement sous l'influence des liturgistes orientaux, que se forma, dans l'Église latine, une véritable hymnographie tonique. Dans les tropes et les proses ou séquences, le rythme se compose d'accents métriques et d'assonances comme dans les cantiques byzantins (2). Mais les Occidentaux recherchent, avant tout, les correspondances intérieures entre incises consécutives ou alternées. Leurs vers rythmiques et leurs strophes dérivent en général des anciens types de la prosodie classique. Leur hymnographie tonique comparée à celle des Grecs, est, à peu près, ce qu'est le lyrisme d'Horace comparé à celui de Pindare.

8. L'hymnographie tonique des Latins tourna presque immédiatement au dialogue, comme le

(1) *Ménées*, Sept. VIII, p. 53 : Ἡ Γέννησίς σου, κ. τ. λ.

(2) Les œuvres liturgiques de la langue d'Oïl semblent avoir subi la même influence. M. Louis Havet nous a fait remarquer que *la cantilène de Ste Eulalie* était formée de strophes de deux vers isosyllabiques et homotoniques, comme l'hirmus : Ἀμέτρητος ὑπάρχει, dont les incises se correspondent deux à deux, selon le *schema* 7, 7 ; 6, 6 ; 5, 5 ; 7, 7 ; 8, 8 ; 7, 7 ; 5, 5 ; 11. Cf. p. 336.

dithyrambe d'autrefois, et tandis que les longs cantiques des Mélodes développaient majestueusement la suite de leurs tropaires dans l'intérieur des basiliques et sans aucun appareil théâtral, les tropes du moyen-âge latin sortaient peu à peu de l'Église, les chantres devenaient des acteurs, et le cantique sacré se transformait en drame religieux ou *mystère*.

Vu et lu,

En Sorbonne, le 3 août 1885, par le Doyen de la Faculté des Lettres de Paris.

A. HIMLY.

Permis d'imprimer :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

GRÉARD

TABLE DES MATIÈRES

Pages

PRÉFACE VII
BIBLIOGRAPHIE XV

INTRODUCTION

LES POÈTES DES PREMIERS SIÈCLES

I. De l'influence de la Poésie hébraïque sur la Poésie chrétienne 1
II. La Poésie en prose 13
III. Le manifeste de Clément d'Alexandrie 20
IV. *L'Hymne des Enfants*, premier essai de poésie chrétienne 25
V. *Le Cantique des Vierges*, par S. Méthode 30
VI. *Les Psaumes* d'Apollinaire 43
VII. S. Grégoire de Nazianze 51
VIII. *La Paraphrase de l'Évangile de S. Jean*, par Nonnos 60
IX. *Les Hymnes* de Synésius 63
X. Conclusion 69

LES ORIGINES DU RYTHME TONIQUE DES MÉLODES

CHAPITRE PREMIER. — LES RYTHMES DE L'ANCIEN LYRISME

I. Le rythme en général 75
II. Les rythmes lyriques 80
III. L'*Isosyllabie*, loi générale du lyrisme 84

Pages

CHAPITRE II. — LES DIVERS ROLES DE L'ACCENT TONIQUE

I. De l'accent en général... 94
II. L'accent auxiliaire de la quantité.................... 100
III. L'accent dans la rime lyrique......................... 102
IV. L'accent rival de la quantité........................ 106

CHAPITRE III. — DÉCADENCE DE L'ANCIENNE PROSODIE

I. Disparition de la poésie chorique.................... 110
II. Les rythmes anapestiques des Poètes Chrétiens........ 117
III. Le rythme iambique dans *la Parthénie* de S. Méthode. 124
IV. La quantité dans les *livres Sibyllins*.................. 127

CHAPITRE IV. — PROGRÈS DU PRINCIPE TONIQUE

I. Deux poèmes de S. Grégoire de Nazianze............. 133
II. Les analogies de l'accent latin...................... 138
III. L'hexamètre de Nonnos.................................. 144
IV. Les scazons de Babrius................................ 149
V. Le trimètre byzantin...................................... 155

CHAPITRE V. — LES POÈTES AU TEMPS D'HÉRACLIUS

I. Paul le Silentiaire.. 161
II. Georges de Pisidie.. 164
III. S. Sophrone de Damas.................................... 169

CHAPITRE VI. — LA PROSE SYNTONIQUE

I. La *Syntonie* dans la prose oratoire, à l'époque classique.. 183
II. La syntonie, pendant la période gréco-romaine......... 189
III. La syntonie à la fin du sixième siècle................. 195
IV. Renouvellement de la strophe lyrique par la syntonie... 206

Pages

CHAPITRE VII. — LES TROPAIRES ET LES IDIOMÈLES

I. Le tropaire.. 221
II. Les innovations au temps de S. Basile.................. 227
III. S. Auxence... 230
IV. La liturgie des Pères du désert......................... 234
V. Le chant des tropaires.................................... 244
VI. Les idiomèles.. 253

CHAPITRE VIII. — L'HIRMUS ET LA NOUVELLE PROSODIE

I. Première idée de l'*hirmus*.............................. 258
II. La découverte du card. Pitra............................ 263
III. La *scholie* de Théodose d'Alexandrie................. 270
IV. L'isosyllabie.. 274
Formules générales.. 274
Élisions.. 276
Crases et diérèses... 277
Effacement des syllabes atones........................... 278
V. L'homotonie.. 282
Formules générales.. 283
Le pied tonique.. 284
Accents secondaires....................................... 286
Particules et pronoms dissyllabes........................ 294
Accent de l'enclitique.................................... 298
L'homotonie et la grammaire.............................. 302
VI. Les incises toniques..................................... 305
Brièveté de certaines incises............................. 308
Classification et notation des membres toniques........ 311
Comparaison avec les anciens mètres..................... 322
Rimes et assonances....................................... 325
VII. L'acrostiche intérieur.................................. 332
VIII. Projet d'*Hirmologe*................................... 342

CONCLUSIONS. — LES ROLES RYTHMIQUES DE L'ACCENT

I. L'accent dans la poésie classique........................ 349
II. La prose syntonique...................................... 353
III. L'homotonie des Mélodes................................ 355

Pages

ADDITIONS

I. Les homélies syntoniques du septième au dixième siècle.. 361
II. L'hymnographie hérétique.. 364
III. Problème historique relatif à S. Romanus.. 367
IV. Comparaison avec l'hymnographie latine.. 376

TABLE DES MATIÈRES.. 381

FIN DE LA TABLE

Nîmes. — Imp. Lafare frères, pl. de la Couronne.

Bien des fautes m'ont échappé dans la correction des épreuves : fautes de ponctuation, d'accentuation et d'orthographe ; je prie le lecteur de rétablir le texte comme il suit :

P. 17, note, ligne dernière, *au lieu de :* 853, *lire :* 1853.

P. 21, note, l. 1, *au lieu de :* enseignements, *lire :* renseignements.

P. 21, note, l. 6, *au lieu de :* καλῶν, *lire :* κακῶν.

P. 48, l. 21, *au lieu de :* Οεός, *lire :* Θεός,

P. 78, note, l. 2, *au lieu de :* pyrrique, *lire :* pyrrhique.

P. 111, lignes 4 et 5, *au lieu de :* une périspomène, *lire :* un périspomène.

P. 121, note, l. 9, *au lieu de :* Ἤγοῦ, *lire :* Ἡγοῦ.

P. 122, note, l. 1, *au lieu de :* vraissemblance, *lire :* vraisemblance.

P. 128, note, l. 2, *rétablir :* καρατόμησ', [ἧ] κάλλεος.

Tout le bas de la page 140 est mal ponctué.

P. 149, l. 19, *au lieu de :* senaire, *lire :* sénaire.

P. 153, dernière ligne : *supprimez le trait d'union de* peut-être.

P. 205, l. 20, rétablir l'accentuation de ποταμός (correction fort importante à cause du contexte).

P. 208, l. 5, corriger le barbarisme ἀσομάτῳ en ἀσωμάτῳ. — Ligne 32, mettre *le point en haut* à la fin des incises.

P. 224, l. 18, *au lieu de :* l'Église d'Orfent, *lire :* d'Orient.

P. 249, l. 14, *au lieu de :* un autre, *lire :* une autre.

P. 271, l. 22, *au lieu de :* modeler de vive voix, *lire :* moduler.

P. 280, l. 13, le mot iambe a été fait du féminin.

P. 288, l. 26, *au lieu de :* τανεινός, *lire :* ταπεινός.

P. 331, l. 22, *au lieu de :* ἀντρώπον, *lire :* ἀντρώπων.

Une légère bavure, qui se trouve dans la fonte même, a donné quelquefois à la lettre ή l'apparence d'un ῄ.

J'ai employé par mégarde deux orthographes différentes pour les mêmes mots : j'ai écrit *Himère* et *Himérios* : *Méthode* et *Méthodius ; scolie, scoliaste,* et *scholie, scholiaste.*

Une faute plus grave a été commise p. 262 et renouvelée p. 276. En parlant du cantique Αἱ γενεαὶ πᾶσαι, j'ai dit : « Les paroles changent, mais le rythme est invariable. » Cette affirmation est trop absolue ; le *schema* syllabique du rythme en question est au contraire fort mobile : on a tantôt : 6, 6, 7 ; tantôt : 6, 7, 7 ; tantôt enfin : 7, 7, 7. Les syllabes hypermètres des deux premières incises sont prises sur le silence, avant la première syllabe tonique. L'accent est stable et affecte régulièrement toutes les pénultièmes,